

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za sociologiju

Diplomski rad

Plesno osvajanje nekadašnjih „hramova rada”

Marko Tralić

Mentor: prof. dr. sc. Ognjen Čaldarović

Zagreb, svibanj 2018.

## **Sadržaj:**

1. Predgovor .....	3
2. Uvodne napomene .....	4
3. Industrija i ples .....	7
4. <i>Party</i> ples .....	14
5. Industrija i <i>brownfield</i> .....	20
6. New York i <i>Downtown disco</i> .....	26
7. Manchester i <i>Madchester</i> .....	31
8. Ekonomija plesnih podija .....	37
9. Pogled (na) Deleuzea i Guattarija .....	43
10. <i>Party</i> u zagrebačkom <i>brownfieldu</i> .....	47
10.1. Prilike grada Zagreba .....	47
10.2. Klaonica .....	49
10.3. Medika .....	51
10.4. Katran .....	52
11. Zaključak .....	55
12. Literatura .....	59
13. Prilog: fotografije.....	66
14. Sažetak .....	69
15. Summary .....	69

## 1. Predgovor

U proljeće 2003. godine, nekoliko godina nakon otkrića ljubavi prema *miksanju* – izmjenjivanju i spajanju pjesama koje sačinjava posao DJ-a, profesije u kojoj sam i danas aktivan – našao sam se bliskim kulturnom zagrebačkom glazbeno-vizualnom kolektivu *grOOdanje*. Iako se članstvo u kolektivu ubrzo i formaliziralo, u to sam vrijeme bio tek upoznat s planovima budućih događanja, no još nisam sudjelovao u njihovu organiziranju. Tako sam znao samo da se za 06. lipnja 2003. planira „*grOOdanje open air*” party u suradnji s Platformom 9,81<sup>1</sup>, na lokaciji za koju dotad nisam znao – većim dijelom ruševnoj Klaonici u Heinzelovoj ulici u Zagrebu. Naglašavam činjenicu da sam za party saznao od samih organizatora *grOOdanja* jer postoji velika vjerojatnost da bi me informacija inače posve zaobišla. Uz nešto malo internetske promidžbe, *open air* je minimalno oglašavan, sa svega nekoliko plakata kaotično polijepljenih širom grada nekoliko dana uoči događaja. Na dan partyja već je i prilazak lokaciji bio memorabilan. Nekoliko dana ranije, na sastanku organizatora, domari zaduženi za prostor procijenili su da otvaranje glavnog ulaza predstavlja prevelik sigurnosni rizik jer su neke od skladišnih zgrada unutar kompleksa bile u upotrebi. Zato se na party stizalo iz pokrajnje uličice, provlačeći se kroz žbunje sve do trenutka kad bi velik, imponirajućim zgradama omeđen prostor odjednom osvanuo pred očima. U ranu večer, još bez posjetitelja, prizor je već bio impresivan. Minimalno uređen; s pozornicom, malim šankom i nekoliko mobilnih toaleta, prostor kao da je bio jedan od izvođača, pridonoseći atmosferi podjednako kao i glazba. Nekoliko sati kasnije prizor je bio transformiran mnoštvom i do vrha nabijen adrenalinom. Party na kojem se očekivalo nekoliko stotina ljudi naizgled se neobjašnjivo pretvorio u golemu masovnu zabavu s procjenama broja posjetitelja na između tri i pet tisuća oduševljenih plesača. Kako je do toga došlo, kako su ljudi saznali za događanje i pronašli ulaz, nemoguće je točno odrediti, no zadovoljstvo prisutnih bilo je očito. Važan je podatak da tijekom noći nije bilo niti jednog izgreba. S obzirom na malen broj redara (primjeren očekivanom broju posjetitelja, za razliku od tisuća koje su osvanule) i najmanji je incident mogao završiti katastrofom. Kako god bilo, iako to nisam znao objasniti, do kraja sam večeri osjećao da između party glazbe i ruševnog prostora postoji nekakav spoj; da je nešto nečemu katalizator, da je sklop koji tako nastaje kompleksniji od pukog zbroya dijelova...

---

<sup>1</sup> Arhitektonski kolektiv koji „svoju djelatnost temelji na pravednom i održivom raspolaganju prostornim resursima i sudjelovanju svih građana u prostornom razvoju” ([www.platforma981.hr](http://www.platforma981.hr))

## 2. Uvodne napomene

Istraživanje plesnih fenomena u industrijskom okolišu, koje ćemo u ovom diplomskom radu pokušati objasniti, temelji se na poveznici ocrtanoj u osobnoj priči s početka – poveznici između *party* plesnih događaja te *brownfield* područja koja su često služila kao pozornica prvima.

*Brownfield*<sup>2</sup> se definira kao lokacije „na kojima se najčešće nalaze stari industrijski kompleksi koji više nisu u funkciji ili industrijski kompleksi čije se premještanje planira na primjerenije lokacije” (Škevin i Zamolo, 2016:338), a koje usto obuhvaćaju područja pod utjecajem prijašnjih vlasnika, zanemarena ili nedovoljno istražena, najčešće smještena u urbanom okolišu; zahtijevaju intervenciju kojom bi ih se vratilo u korisnu upotrebu te potencijalno imaju problem zagađenja (Petrović Krajnik et al, 2017).

Upotrebu engleskog termina *party* pak preuzimam od autora Krnić i Perasović (2013), koji ga rabe u suvremeno prihvaćenom značenju i specifičnom opsegu, kada se odnosi prvenstveno na praksu zajedničkog višesatnog (ponekad cjelonoćnog) individualnog<sup>3</sup>, nestrukturiranog ili tek djelomično strukturiranog plesa uz glazbu koju se ne stvara na licu mjesta, već je birana i reproducirana od strane DJ-a<sup>4</sup>. DJ je osoba zadužena za ugođaj i održavanje neprekinute plesne energije koristeći najčešće dva gramofona ili čitača CD-a, tako što pomoću njih pretapa pjesme i eliminira tehničku potrebu za stankom. U hrvatskoj se kolokvijalnoj upotrebi *party* uobičajeno odnosi na događaj plesa uz elektronsku glazbu, ali kako za slična plesna događanja uz drukčije glazbene stilove (*funk*, *disco*, *rock*) ne postoji jedinstven naziv<sup>5</sup>, i na njih ću primijeniti termin *party*.

*Brownfield* lokacije kojima se u radu bavim ubrajaju se dijelom u mjesta s kakvima sam u proteklih 15 godina imao iskustva kao DJ i organizator aktivnosti. Sudjelujući u nizu urbanih scena<sup>6</sup> inozemne glazbe, od nekomercijalnog *undergrounda* do komercijalnog *mainstreama*<sup>7</sup>, došao sam do zaključka da je ples najznačajnija aktivnost prisutna u svim

---

<sup>2</sup> Engl. smeđe područje

<sup>3</sup> Umjesto u paru, što je dugo bio jedini način plesanja u građanskom društvu

<sup>4</sup> Disc jockey

<sup>5</sup> Najčešći je izraz samo „izlazak”.

<sup>6</sup> Prema Krnić i Perasović, scena je „kulturni prostor unutar kojeg paralelno egzistira više različitih mikro svjetova koji su ponekad vrlo udaljeni, a ponekad se preklapaju i presijecaju na različitim razinama, od fizičkih u smislu dijeljenja prostora istih klubova i okupljališta do strukture osjećaja, stila, stavova, vrijednosti i ostalih elemenata kojima se posreduje neki životni stil.” (2013:68)

<sup>7</sup> U kasnijem poglavlju pobliže objašnjeni termini

spomenutim prostorima. Iako su *rave* i pripadajući pravci elektronske glazbe od 1990-ih nadalje postali široko prihvaćenim sinonimima za „ples radi plesa”, ovaj je etos prisutan mnogo dulje i u mnogo širim glazbenim razmjerima. Općenito, najvećom se kvalitetom DJ-a uvelike smatrala sposobnost da publiku „povede na putovanje” (Reynolds, 2009:487), što je prilično teško postići višesatnim održavanjem jedne žanrovske poetike. „Plesna se glazba zapravo uopće nije promijenila u zadnjih 25 godina pa je za DJ-a poput mene programiranje također ostalo isto” (Kenny Carpenter, citiran u Fikentscher, 2013:123), dok iz osobnog iskustva dodajem da će i u posve komercijalnom plesnom prostoru, gdje su dobrom dijelu posjetitelja druženje i zavođenje ponekad osnovna motivacija za dolazak, večer propasti bez nekolicine plesača kao referentne točke, dokaza da je riječ baš o *partyju*. „Ne miksa se samo glazba, već se glazbu miksa s ljudima.” (DJ Westbam, citiran u Rösing, 2001:180).

U dijelu socioloških studija proučenih u pripremi ovog rada može se primijetiti (za skeptika možda trijumfalno!) gledište kako međusobna povezanost osoba na *partyju* (o kakvoj bi trebale svjedočiti fotografije i idealizirane priče) ustvari, kada se promotri izbliza i trijeznim očima, ne postoji, već da se otkriva niz stratifikacija prisutnih i u ostalim društvenim situacijama. Iako je za „radnika u okolišu užitka”<sup>8</sup> (Thornton, 1995:13) kritički pogled na okoliš u kojem radi neizbježan, te se i sam često zateknem sa sličnim dojmom, iskustvo plesnog podija ipak otkrivaju potencijalni doživljaj zajedništva i slobodu izražavanja kakve se izvan *party* okoliša ne javljaju tako lako. Stoga ovaj rad gradim na tezi da se trenuci doživljenog plesnog zajedništva češće događaju u spoju s okolišem *brownfielda*.

Motiv potrage za spojem plesa i *brownfield* ambijenta obilježava i strukturu rada. Kao plesno okruženje *brownfield* se najčešće smatrao tek dokazom snalažljivosti organizatora i/ili plesača u potrazi za dostupnim prostorom. Kako je dugogodišnje obitavanje na sceni pokazalo da, vrlo jednostavno, *postoji nešto više od puke utilitarnosti* prostora, u prvom sam se dijelu rada usmjerio ka istraživanju različitih teorijskih koncepata i fenomena visokourbaniziranih društava i alternativnih kulturnih scena te pronalaženju usporednica putem kojih se istraživački alati mogu primijeniti i na *party* i na *brownfield* kontekst. Kronološki prateći razvoj njihova spoja, prvotno istraživanje slijedit će dvije studije slučaja povijesnog razvoja (*brownfield*) *party* scene u gradovima odakle se ona raširila po svijetu, a to su New York 1970-ih te Manchester i šira okolica u 1980-ima i 90-ima. Zatim, naslanjajući se na kronologiju razvoja spomenutih scena, koja je važna zbog lakšeg praćenja prilagodbe urbanog

---

<sup>8</sup> Fraza kojom sociologinja Sarah Thornton opisuje svoju ulogu istraživačice u party okolišu, a među druge radnike ubraja i „DJ-radnike”

društva fenomenu *party* plesa, analiza se vraća na teorijske perspektive kojima se objašnjava gentrifikacija te općenita strukturalizacija i formalizacija *party* iskustva, uz osvrt na specifikum grada Berlina<sup>9</sup>. U posljednjem teorijskom dijelu rada nudim, na temelju proučene literature i iskustvene poredbe, moguće objašnjenje *brownfield party* fenomena kroz teorijske doprinose Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija. Na njima temeljim sintezu raznolikosti proučenoga, kao i etabliranih koncepata za koje sam pak uvjeren da u ovom slučaju pokrivaju tek dio plesnog (*brownfield* ili ne) *party* iskustva. Dio rada nadahnut Deleuzeom i Guattarijem je razmjerno kratak, osobito ako se u obzir uzme raspon razrađenih koncepata dvojice teoretičara, no razlog se tome nalazi upravo u dosadašnjoj relativnoj neistraženosti *brownfield-party* spoja. Rad slijedi metodu istraživanja promoviranu od samog Deleuzea, zasnovanu na uvjerenju o potrebi stalnog dodavanja termina i koncepata u teorijski sklop jer se fenomen jedino tako može razumjeti u njegovu punom multiplicitetu. Prema Deleuzeu, nužan je pristup utemeljen na filozofiji „i... i... i...” (Abrahams, 2017:3), pa sam i sam usvojio takav pristup. Završni dio rada potaknut je ponajviše osobnim opažanjima i iskustvom te sadrži primjere *brownfield partyja* u gradu Zagrebu, s naglaskom na trima lokacijama koje na različite načine obilježavaju povijest *brownfield partyja* u zagrebačkom urbanom okolišu.

Na temelju rečenoga, u nastavku će biti razmotrene moguće poveznice između, s jedne strane, promjena koje trpi urbani okoliš pod utjecajem destruktivnih ekonomskih procesa (a jedna je od posljedica te destrukcije napuštanje industrijskih i srodnih objekata unutar urbane aglomeracije) te, s druge strane, revalorizacije takvih prostora od strane kulture i subkulture, a s naglaskom na fenomene kolektivnog *party* plesa. U tu će svrhu biti opisano nekoliko tipičnih primjera (New York, Manchester, Zagreb) uz metodološku razradu njihovih specifičnosti i zajedničkih osobina. Time će ovaj rad nastojati ponuditi bar jedno od mnogo mogućih objašnjenja spomenutih fenomena.

---

<sup>9</sup> Moglo bi mi se prigovoriti neuključivanje Berlina u studije slučaja uspona *brownfield partyja* jer je grad u protekla tri desetljeća svakako postao najvećom svjetskom pozornicom *party* plesa u (bivšem) *brownfield* okolišu, no istovremeno Berlin s razlogom držim specifičnim slučajem. Taj je grad u 20. stoljeću doživio izrazito turbulentan razvoj, obilježen s jedne strane razaranjima u oba Svjetska rata i fazama izgradnje koje su uslijedile, a s druge šarolikim društvenim razvojem koji je – još od snažne LGBT zajednice u 1920-ima, a osobito hladnoratovskom podjelom – stvorio grad koji je, prema svjedočanstvima nebrojeno puta prepričanim među plesačima nakon posjeta Berlinu, „svijet za sebe”. Upravo sam se zbog toga radije opredijelio za lokalitete čije je iskustvo lakše usustaviti te pronaći točke generalizacije.

### 3. Industrija i ples

Iako se zvuk tvornice (Bottà, 2012) već desetljećima javlja kao polazište pri opisivanju glazbenih žanrova koje odlikuju repetitivni i mehanički ritmovi, prizivajući pritom raznolikost zvukova prisutnih na mjestima manufakturne i industrijske proizvodnje<sup>10</sup>, poveznica između *brownfield* okoliša i kolektivnog plesa dugo je ostala neistražena, sve do vremena masovnog britanskog *rave* pokreta<sup>11</sup>, no i tada se percepcija povezanosti najčešće svodila na dostupnost brojnih nekorištenih skladišta i drugih lokaliteta propale industrije, kojima su se u nedostatku drugih pozornica služili subkulturni akteri. Iako su istraživanja *rave* subkulture promijenila način gledanja na kolektivni *party* ples, poveznice s *brownfieldom* još se uvijek najčešće mogu pronaći tek na indirektan način, usporedbom pojmova i koncepata koji su kroz povijest društvenih znanosti primjenjivani kako na zapuštenu ili ruševnu urbanu infrastrukturu, tako i na plesnu aktivnost<sup>12</sup>. Upravo će se tako ovo poglavlje većim dijelom baviti izmjeničnim referencama na ples i *brownfield* te pojmovima, konceptima i terminologijom koja ih povezuje, a prije detaljnijih opisa *party* plesa i ruševnih urbanih prostora, kojima će biti posvećena sljedeća dva poglavlja.

Gotovo čitavo stoljeće nakon što je Theodor Adorno iznio osudu popularne kulture zasnovanu na elitnom poimanju umjetnosti kao očigledno progresivne ljudske aktivnosti, za razliku od masovne kulture i pripadajuće umjetnosti koje karakterizira „beskrajna potvrda svijeta kakav jest” (Frith, 1997:165), u literaturi posvećenoj plesnog glazbi još uvijek se kao neizbježna referenca javlja Adornov pogled na *jitterbug* plesača, plesača koji naizgled nekontroliranim pokretima slobodno određuje svoj stil plesa te istovremeno pleše sam i s gomilom. Za njega Adorno čuva svoju najoštriju osudu, izjednačavajući ga s poslušnikom ritma potpuno apsorbiranim u mehanički kolektivitet (Thornton, 1995). Iako se uslijed Adornova neospornog doprinosa i danas mogu koristiti dijelovi njegove glazbeno-plesne analize – kao što to čini Simon Reynolds, donekle ublažavajući *jitterbug* analizu argumentom da „sama činjenica da ih je nešto ponijelo, da imaju nešto svoje, bez obzira što je to, kompenzira osiromašenost i ogoljenost njihove egzistencije” (Reynolds, 2009:411) – tek u djelima Waltera Benjamina nalazimo osnovu za poveznicu između umjetnosti i *brownfield*

---

<sup>10</sup> Uključujući i žanr „industrijske glazbe”, koji se prvotno konkretno odnosio na eksperimentalnu elektronsku glazbu nastalu u 1970-ima, a kasnije postao generički termin za glazbu koja se može opisati riječima „mračna”, „ogoljena” ili „gruba” (Woods, 2007)

<sup>11</sup> Vidi poglavlje o Manchesteru za detaljniji opis fenomena.

<sup>12</sup> Ili glazbenu, u slučajevima kad je riječ o glazbi jasno namijenjenoj plesu

urbanih prostora. Za razliku od adornojske perspektive, prema kojoj umjetnost zahtijeva isključivo koncentraciju na u njoj sadržanu spoznaju, Benjamin tvrdi da je i čista apsorpcija važan proces pri konzumaciji slike, filma i arhitekture (Benjamin, 1936) ili, primijenjeno na našu temu, glazbe i plesa. Time je Benjamin zauzeo ublažen pogled na razne oblike masovne kulture, u kojoj uočava procese konzumacije (Frith, 1997), a ne samo uniformizacije i fašizacije, univerzalnog straha u godinama uoči Drugog svjetskog rata.

Spominjanje arhitekture, kao ni fenomena zapuštenih urbanih prostora, nije nimalo slučajno u kontekstu Benjaminova djela. Osobno su ga zanimala pitanja urbanizma i *café* kulture, a istraživanja gradskih krajolika često su ga vodila ulicama s vidljivo oronulim zgradama. Sukladno s time, Benjaminova se teorijska razmišljanja tiču podjednako prošlosti i sadašnjosti, dok je ideju nezaustavljivog društvenog razvoja opovrgavao (McRobbie, 1999). Upravo u ruševnoj zgradi nalazio je dokaze neuspjeha i kapitalizma i socijalizma (DeSilvey i Edensor, 2013). Dio Benjaminove osude progresa, urbanističkog i svakog drugog, može se pronaći i u izrazitom antagonizmu prema konceptu mode, koja potiče i ubrzava društveni zaborav. Istovremeno on hvali proces montaže, upravo zato što „prekida kontekst u koji je [montaža] umetnuta” (Benjamin, citiran u McRobbie, 1999:88). Primjer mode, promatrane kao česta zamjena staroga s novim, pri čemu staro trpi imperativ zaborava, izravno se dokazuje na primjeru rušenja zgrade s namjerom izgradnje nove. Također, upravo se u ruševnoj zgradi najjasnije ogleda prolaznost kapitalističke mode, koja u „očajničkim pokušajima da očuva mladenaštvo i zaustavi tok vremena uspješno priziva samo smrt i propast” (McRobbie, 1999:88)<sup>13</sup>. U glazbenim okvirima, moda podrazumijeva postojanje popularne glazbe i frekvenciju izmjene trenutnih hit-pjesama. Ples ne prati strogo aktualne ljestvice pop-hitova, već se, ako se i oslanja na pjesme poznate plesačima, višesatno plesno iskustvo može postići jedino temporalnom montažom – u našem slučaju to je prvenstveno proces izmjenjivanja hit-pjesama iz različitih vremenskih razdoblja, podvrgnutih kreativnoj odluci DJ-a o duljini svake puštene pjesme, čime se jedne naglašava, a druge ne. Iako je Benjamin termin *montaža* koristio opisujući namjerni čin vještog umjetnika, njena sposobnost otkrivanja neočekivanih veza (zbog čega joj Benjamin i pridaje značaj) lako se može primijeniti i na ruševne prostore pune neočekivanih predmeta u različitim stadijima propadanja (Edensor, 2005).

---

<sup>13</sup> Na sličan način etnologinja Judith Lynne Hanna za smrt kaže da je univerzalan stresni događaj na koji ljudi često reaguju plesom kao mehanizmom nošenja sa stresom (Hanna, 1988).



Temporalni i memorijski čimbenici svakako igraju veliku ulogu u uspješnosti *brownfield partyja*. Osim što su plesni *partyji* u svim svojim oblicima poticali svojevrsan „izlazak iz vremena” (Malbon, 1999), a gradski se krajolik paralelno opisivao kao vremenski kolaž (Lynch, vidi u DeSilvey i Edensor, 2013), upravo je veza između sjećanja i plesnih događaja obilježila dobar dio dostupnih objašnjenja veze između *brownfielda* i plesa. Prema Benjaminu, industrijska ruševina i pokret u obliku radne aktivnosti koje su se u njoj odvijale postaju dijelom *mémoire involuntaire*, nedobrovoljnog (nenamjernog, nesvjesnog) sjećanja, kojemu pojedinac koji u tom radu nije sudjelovao može/mora pristupiti kada se nađe u doticaju s takvim prostorom (Edensor, 2005). Jednako tako, ples, umjetnički izričaj ljudskog pokreta te izvorni medij kinestetičkog i estetskog naboja, „adresira i stvara kolektivno kulturno sjećanje” (Biehl i Lehn, 2016:609) koje ne zahtijeva samo instituciju ili lokaciju kako bi se ostvarilo, već i neki oblik „estetskog rada” (Assman, citiran u Biehl i Lehn, 2016:609), kojemu plesni pokret i glazbeno stvaranje svakako pripadaju.

Na cjelonoćni se ples u proučenoj antropološkoj i sociološkoj literaturi najčešće gleda kao na instrument bijega, slobode ili barem ublažavanja stresa uzrokovanog životom u kapitalističkom društvu. Čini se stoga logičnim da je specifična priroda potrošačkog kapitalizma, bez obzira gdje se ili u kojem vremenskom razdoblju ispoljava, važan faktor u stvaranju poveznice između plesa i *brownfielda*. Narav je *brownfielda* pak takva da je i sam najčešće posljedica istog političkog sustava, koji u urbanim područjima iza sebe ostavlja napuštena industrijska postrojenja nepotrebna novom društvu koje se opskrbljuje globalnim tokovima (Smith, 1997). U često citiranom eseju Rebecce Solnit „A Field Guide to Getting Lost” izrazito se snažno osjeća etos koji u ruševini prepoznaje „podsvijest grada, njegovo sjećanje” (Solnit, citirana u Pasquinelli, 2008:1), uključujući i poziv na umjetničko naseljavanje. Ili barem na valorizaciju tih područja od strane umjetnosti i umjetnika koji sebe ne nalaze u konvencionalnim modusima gradske proizvodnje i potrošnje. Iako je privlačnost *brownfielda* umjetnicima neosporna – osobito, kako ću kasnije opisati, u slučaju New Yorka nakon Drugog svjetskog rata – ovdje na nju ipak valja gledati šire, imajući u vidu prvenstveno aktere koji na *brownfield* lokaciju ne dolaze po inspiraciju, već na zabavu, provod i/ili zaborav. Među interpretacijama iznimno žive plesne scene na naglo propalom industrijskom sjeveru Engleske u drugoj polovici 20. stoljeća ističe se citat vlasnika bara iz Newcastlea: „Gledali smo propast brodogradilišta (...) gledali smo propast rudnika (...) gledali smo propast teške industrije. Kada će nam biti bolje? Jedini je mogući odgovor: trenutno je tako kako jest, pa će ljudi s vremenom doći do zaključka da im ne preostaje ništa drugo do izaći i dobro se

provesti” (Hollands i Chatterton, 2002:307). Tako uokvirena, praksa *brownfield partyja* svakako ulazi u okvir praksi na čiju analizu De Certeau (1999) poziva esejem „Walking in the City” u kojem, opisujući urušavanje suvremenoga grada, istraživača urbanog života navodi na proučavanje onih mjesta gdje je urbanizam zakazao, a lokalitet ostao stajati unatoč propadanju, umjesto da ga sustav obnovi ili sruši.

Prema uzoru na Cohenov (1997) koncept pristupa problemu iz dvije (šire i uže) perspektive, kao referentni okvir u ovome istraživanju možemo uzeti globalizacijske procese kapitalizma s nezaustavljivim mijenjanjem gradskog okoliša, a za okolnosti ekonomsko propadanje kojim su posebno pogođeni mlađi pojedinci na mjestima uspona *brownfield partyja*. U primjerima New Yorka u 1970-ima te okoline Manchesteru u 1980-ima i početkom 90-ih – a njih ćemo potanje razraditi kasnije – nimalo nas neće iznenaditi često spominjanje alijenacije (Rietveld, 2013) kao pokretačke sile plesnih scena, neovisno o mjestu održavanja *partyja*. U postmodernim identitetski orijentiranim radovima, kao što je onaj Bena Malbona (1999) o klupskom plesu (a o njoj će biti riječi u sljedećem poglavlju) ili Hanne Katharine Göbel (2015) o berlinskoj sceni raznolike ponovne upotrebe ruševnih zgrada, često se spominju razni oblici preopterećenja osjetila: ponekad kao negativan učinak modernog grada pred čijim izazovima pojedinac bježi u bezbrižan ples, ali ponekad i kao osmišljen cilj kojemu organizator *partyja* teži kako bi plesače na neki način „izbacio iz rutine”. Iako se na prvi pogled služi rječnikom nalik sugestiji prema kojoj plesači traže „pretjeranu stimulaciju” (Göbel, 2015) konstruiranu od strane organizatora, Tim Edensor (2007) pruža uvjerljiviju argumentaciju, navodeći kako industrijska ruševina svojim uvjetno rečeno prirodnim karakteristikama sama po sebi i bez ikakve nužne intervencije pruža osjetilno oslobađanje od vizualnog, olfaktivnog, taktilnog i zvukovnog reda koji nameće suvremeni grad. Taj nametnuti red istovremeno izaziva osjećaj alijenacije, koji možemo osvijestiti u bliskom doticaju s neredom (ne-redom) ruševine. Ljudski utjecaj, na koji primjerice Göbel poziva, treba se minimalizirati zbog uvijek prisutne opasnosti od segmentacije koju često donosi uspješna ekonomska aktivnost u suvremenome gradu, a koja vodi ka „prostorno i društveno podijeljenom svijetu” (Berman, 1982:168).

Na trenutke poetski, ali i iznimno uvjerljiv pogled na spoj umjetnosti i *brownfielda*, ovdje nazvanog *terrain vague*, može se naći u istoimenom članku autora Ignasia de Solà-Morales Rubia (1995). Već i razlaganje naslovne sintagme pruža poveznicu s plesom. Francuska riječ *vague*, naime, ima tri značenja: vakuum, nedeterminiranost i, na tragu mogućeg germanskog porijekla – pokret. Kao i Edensor, de Solà-Morales Rubió uzrok

privlačnosti ruševne strukture pronalazi u pretjerano uređenom svijetu, u kojemu je „glavna osobina suvremenog pojedinca anksioznost izazvana svime onime što bi ga trebalo zaštititi od anksioznosti” (de Solà-Morales Rubió, 1995:121). Poriv koji umjetnici osjećaju prema mjestima urbanog propadanja slične je vrste. Reflektirajući pritom tri ponuđena značenja riječi *vague*, autor naglašava privlačnost tih – neispunjenih, nepreciznih i fluktuirajućih prostora.

Opis *brownfielda* kao svojevrsnog među-mjesta evocira termin liminalnosti (Turner, 1966), ustanovljen 1909. u radu etnografa Arnolda van Gannepa kao međufaza, faza tranzicije iz jednog (društvenog) stanja u drugo, kojoj prethodi separacija, ali joj ubrzo slijedi agregacija u novo stanje reda. Iako je Victor Turner (1966) termin liminalnosti primijenio na dva modela ljudske povezanosti – onaj strukturirani i hijerarhizirani nasuprot nediferenciranome, tek rudimentarno strukturiranom modelu kojeg Turner naziva *communitas*<sup>14</sup> – dojam je da liminalnost, unatoč čestoj uporabi toga termina, ne uspijeva izbjeći manje ili više opravdane primjedbe. Unatoč tome što je, u kombinaciji s *communitas*, korišten za opisivanje raznih oblika nedostatka jasne strukture, uključujući pritom i ruševine (Edensor, 2007, DeSilvey i Edensor, 2012) i plesne događaje (St John, 2001, 2008), svi navedeni autori s konceptom liminalnosti imaju problema. Iz perspektive ruševina, Edensor (2007) kaže kako suvremeno kapitalističko društvo ruševini dopušta liminalnost samo u njenom originalnom značenju, kao kratke međufaze, dok isti autor u radu s DeSilvey (2012) priznaje da je polukontrolirana turnerovska liminalnost idealna za održavanje ruševine u stanju najkorisnijem gradu i društvu, no da kapitalizam kad-tad lokaciju „uzima pod svoje” te da se takve povoljne situacije događaju samo u slabije razvijenim okruženjima<sup>15</sup>. Govoreći o *party* okruženju, Graham St John, kaže za *party communitas* da neprekinut i konstantan ritam podsjeća na neprekidnost vremena i svojevrsnu vječnu prisutnost (2008), koja neizbježno uključuje i sve koji su bili prije nas – a isti bi se zaključak lako mogao primijeniti i na *brownfield*, kao nesvjesno prizivanje minolog rada. Ipak, u svome ranijem radu isti autor, na primjeru alternativnih glazbeno-umjetničkih festivala, odbacuje *communitas* u korist heterotopije – ili točnije, konstruira termin alternativne kulturalne heterotopije s liminalnim tijelom (2001). To objašnjava pretjeranom homogenošću Turnerova koncepta *communitas*, kod kojega uvijek postoji pritisak univerzalnosti i jedinstva, dok su festivali preheterogeni te uključuju pojedince i skupine gotovo dijametralno različite jedne od drugih. Upravo nam razloži ovog odbacivanja

---

<sup>14</sup> Podjela sadrži određene načelne sličnosti s teorijskim konceptima Deleuzea i Guattarija, o čemu šire kasnije.

<sup>15</sup> Ovo na primjeru Zagreba donekle možemo i potvrditi, što će pokazati posljednji dio rada, uz napomenu da su stvari rijetko tako jednostavne.

daju naslutiti da, iako St John prihvaća *communitas* u okviru plesnog *partyja* elektronske glazbe, u okviru *brownfield partyja* kojima se ovdje bavimo vjerojatno bi na istom tragu posegnuo za heterotopijom kao teorijskim ključem.

Koncept heterotopije Michela Foucaulta (1986) svakako posjeduje najobuhvatniju teorijsku snagu kad je riječ o vjerojatnosti i uspješnosti spoja *brownfielda* i *partyja*. Lišen izravnih utopijskih asocijacija koje prema St Johnu sputavaju *communitas*, heterotopija je prema utopiji pozicionirana istovremeno na usporedan i obrnut način. S jedne strane, baš kao i utopija, heterotopija dovodi u kontakt mjesta i ljude koje bi se inače smatralo nespojivima (Foucault, 1986), no ono što je izdvaja jest njena stvarna prisutnost (postojanje i pojavljivanje) u svijetu, dok se utopija može pronaći samo u idealiziranim konstrukcijama bolje budućnosti. Heterotopije tako postaju protu-mjesta, svojevrsno iskrivljeno ili čak razbijeno ogledalo stvarnog svijeta u kojemu se različiti kulturni aspekti spajaju na načine koji ne reflektiraju uobičajeni red nametnut i/ili dogovoren od strane društva. Dok Foucault mjesta heterotopije nalazi na predvidljivim lokacijama kao što su psihijatrijske institucije, zatvori ili domovi za umirovljenike, kasnija uporaba termina pokriva više mjesta u kontekstu *brownfield* područja, bilo kao mjesta neprestane, nenamjerne akumulacije vremena (Varsanyi, 2011) ili kao mjesta afektivnih senzacija koja ne pripadaju normativnim okvirima gradskog iskustva (Edensor, 2005). S druge strane, upotreba pojma heterotopije u opisu festivalskog i *party* okruženja, osim u navedenom primjeru St Johnova rada, može se pronaći i u lokalnim okvirima, u studiji heterotopijskih karakteristika festivalskih prostora na jadranskoj obali te novosadskog festivala Exit (Mamužić, 2015). Tako opisane, heterotopijske karakteristike *brownfield partyja* postaju i više nego očite. Kao mjesta izlaska iz vizualnoga reda urbanog krajolika, s istovremenom glasnom, neprekinutom, ponekad i hipnotičkom glazbenom podlogom, Foucaultov se pojam ovdje izravno potvrđuje. No upravo se u ovom slučaju može primijetiti problem s tim terminom – njegova pretjerana plastičnost i širina. Osim što je, već po definiciji, prvi princip koncepta taj da svako društvo obavezno konstruira heterotopije (Foucault, 1986), dojam je da svako mjesto u bilo kojem času može poprimiti karakteristike heterotopije, čime se, iako termin zadržava teorijsku vrijednost, u stanovitoj mjeri poništava ona eksplanatorna – ako svako mjesto posjeduje potencijal moguće heterotopije, kako uspostaviti gradaciju između onih koja su toj transformaciji manje ili više sklona? Kako utvrditi snagu i vjerojatnost jednog prostorno-plesnog spoja, ako se jednako dugačak popis heterotopijskih karakteristika može ustanoviti za (gotovo) bilo koje mjesto ljudskog djelovanja?

Ipak, dio teorije koji se ne može osporiti jest važnost prostora pri konstrukciji identiteta pojedinca i/ili grupe. „Kroz modernu povijest možemo naći brojne primjere koji pokazuju kako različiti oblici popularne kulture izravno ugrožavaju autoritet vladajućih režima, a upravo je borba za prostor jedan od najznačajnijih obilježja takvih sukoba u 20. stoljeću.” (Krnić i Perasović, 2013:117) Iako se dio o direktnoj ugrozi teško može primijeniti na plesne kulture, koje su najčešće hedonističkog karaktera i naizgled apolitične (Poschardt, 1998), *party* ples se „ne može svesti na apatiju, već predstavlja odbijanje svijeta koji je plesače razočarao i korak je prema stvaranju novog svjetonazora – makar samo do kraja vikenda” (Hutton, 2006:12). Pri tome se poseže i za antimodernističkim mitom svijeta primitivnijeg od onoga u kojemu živimo, svijeta kojega krase mjesta percipirana kao stvarnija ili ljudskija, a u koje se mogu ubrojiti i industrijska područja i napuštena skladišta (Gauthier, vidi u St. John, 2008). Dakle: mjesta s vidljivom poviješću.

Percepcija *party*-plesaća kao bjegunca od stvarnosti zadržala se kao najčešća pop-kulturna referenca dobrim dijelom zbog povezivanja s rekreativnim korištenjem narkotika, koje je u 1990-ima postalo moralnom panikom *de jour*, iako je u mladenačkoj kulturi prisutno tijekom znatnog dijela 20. stoljeća. Eskapizam kao motiv često bi iskrsnuo u post-subkulturnim teorijama usredotočenima na individualno zadovoljstvo pojedinca, umjesto na društvo<sup>16</sup>. Malbonu (1999) je tako bijeg izraz vitalnosti, svojevrsne mikro-moći, dok drugim autorima eskapizam pruža transcendentno iskustvo (Krnić i Perasović, 2013) koje umjesto praznine potiče na razmišljanje o „pitanjima staleža, klase, spola i tehnologije” (Reynolds, 2009:25) te pruža utočište od konflikata u stvarnom svijetu, dok se sam proces pojedinčeva odricanja identiteta i kontrole uz pomoć ritma opisuje kao „najradikalniji mogući protuudar društvenoj represiji (Poschardt, 1998:116), tj. kao i „matrica politike u radikalnom smislu” (Ueno, citiran u Krnić i Perasović, 2013:112). Kako će naredno poglavlje pokazati, takvi politički uvjetovani pogledi na *party* dijele brojne sličnosti s ritualizirajućom ulogom plesa<sup>17</sup>.

U tome smislu, raščlanit ćemo neke osobine plesa, osobito u svjetlu različitih pogleda na pitanja o njegovoj mogućoj strukturiranosti ili nestrukturiranosti. Razmotrit ćemo također neka tumačenja o funkcionalnim, emocionalnim i društvenim učincima *party* plesa.

---

<sup>16</sup> Detaljnije o navedenom u sljedećem poglavlju

<sup>17</sup> Uostalom, kao i tvorničkog rada

## 4. Party ples

U studijama plesnih praksi, koje su se najčešće bavile različitim oblicima strukturiranog plesa obilježenog jasno određenim repertoarom pokreta, neizbježno se naglašavala plesačeva vještina kao važan dio uspješnog plesnog iskustva. Definicija plesa ugledne etnologinje Judith Lynne Hanne (1988) opisuje ga tako kao „ljudsko ponašanje koje je, iz plesačeve perspektive, sastavljeno od smislenih, namjerno ritmičnih i kulturalno uvjetovanih sekvenci neuobičajenih tjelesnih pokreta, koji posjeduju inherentne i estetske vrijednosti, ili točnije prikladnost i kompetenciju.” (Hanna, 1988:40). Takve funkcionalističke interpretacije plesnih kultura (Krnić, 2013) smještaju „kompetentni” ples u povlaštenu ulogu „reprezentacije narodne kulture te ga se smatra manifestacijom navika i običaja nekog društva” (Medina et al., 2008:2). Općenito, funkcionalističke interpretacije nalažu tumačenje plesa kao „simboličkog instrumenta koji služi učvršćivanju socijalne strukture i regulacije ponašanja” (Krnić i Perasović, 2013:162)

Istovremeno, nestrukturirani, „nekompetentni” ples, dobio je tek ulogu manifestacije emocionalnog prelijevanja (Ossona, vidi u Medina et al, 2008) i osobnog katarzičnog pražnjenja, lišene ikakve strukture osim osjećaja za ritam. Iako je *party* ples uistinu opisivan kao „nekoreografirana reakcija na ritam” (Malbon, 1999:89), plesni kodovi i pokreti uvijek su postojali, samo su bili jednostavniji, samim time demokratičnijeg karaktera te otvoreni jednostavnom oponašanju (Goulding i Shankar, 2002). Uostalom, prizor divljega plesa koji se suprotstavlja strogo strukturiranome plesu evocira Foucaultov poznati opis zatvoreničkih povorka u Francuskoj početkom 19. stoljeća, kada su lancima vezani zatvorenici, prisiljeni na cjelodnevni rad, dolaskom u neko selo redovito priređivali bakanalijske proslave, pri čemu bi se bjesomučnim plesom, ali i cvjetnim urešavanjem lanaca pričvršćenima oko vrata otvoreno rugali vlastitom zatvoreničkom statusu, a usto i sustavu koji ih je u bacio u lance (Foucault, vidi u Hebdige, 1997). Prihvatimo li funkcionalističku interpretaciju plesa, zatvorenici su jednostavno izražavali radost što su za taj dan gotovi s poslom, čime – osim političke – zanemarujemo društvenu dimenziju fenomena, obilježenu osjećajem zajedništva (makar u trpljenju!). Nadalje, opisano se iskustvo svakako „može razumjeti kao društveno uvjetovano iako nije strukturirano cjelinom [za tu situaciju] prihvaćenih znakova” (Gilbert, 2006:111).

U svojoj obrani plesne *disco* subkulture (koja će pobliže biti opisana kasnije u ovome radu, uključivo i njenu povezanost s *brownfield* lokacijama) Richard Dyer je 1979. godine<sup>18</sup> opisao snažnu i kompleksnu vezu između kapitalizma i iskustva *disco* plesa, a koja po Dyeru pruža bijeg od banalnosti suvremenog života kao i iskustava patrijarhata te kapitalizma. Poput simboličke pobjede nad uzničarima koju ostvaruju zatvorenici u Foucaultovu opisu, plesači na koje se Dyer referirao izražavaju otpor normativnom utjecaju sustava koji, iako ne uključuje lance oko vrata, nastoji u svoju mrežu uhvatiti sve ideološke bjegunce. Na tome tragu, Dyerova analiza završava zaključkom o nužnosti postojanja državnih institucija kontrole, i to zbog opasne kapitalističke sposobnosti da zarađuje i opstaje uz pomoć procesa koji mu se naizgled protive – upravo kao u slučaju dualne prirode *disco* fenomena. „Kapitalizam konstruira *disco* iskustvo, ali nije uvijek svjestan što pritom radi, osim što donosi zaradu” (Dyer, 2006:103)

Naime, tipični prikaz Johna Travolte kao *disco*-plesaća u „Groznici subotnje večeri” (1977.), samosvjesnoga i punoga *macho* energije, koji poput generala predvodi ostale plesače u koordiniranom plesu ili ih pak zadivljuje osobnim umijećem, sasvim je oprečna stvarnom stanju stvari u onodobnom njujorškom *disco*-klubu. Posjetitelji/plesači nisu se napajali energijom koju im udjeljuje neki svojevrсни „vođa ceremonije”, već prisutnošću drugih plesaća te kombinacijom kolektivne i individualne energije tipičnom za klubove (Lawrence, 2003). Plesno je iskustvo na njujorškoj sceni bilo tada prije svega nehijerarhijsko, dok autorica Beatrice Aaronson repetitivnu kvalitetu plesne glazbe smatra zaslužnom za etos potrage za zadovoljstvom i istovremenog odbacivanja društvenih pravila. Pri tome naglašava da se ta potraga i to odbacivanje ne događa s namjerom izravnog transgresa, već transformiranja percepcije vremena i prostora uz stabilizatorski učinak ritma koji ga, prema *elan vital* teoriji Henrija Bergsona, smješta u kontinuiranu sadašnjost (Aaronson, 1999). Učinku svakako pridonosi okoliš u kojemu se ples odvija, osobito ako je on takav da predstavlja „sidro” plesnom putovanju kroz prostor i vrijeme. Ne čudi stoga da optimalnu pozornicu takvom iskustvu pruža upravo okoliš koji percipiramo kao posljednji izraz urbane stabilnosti, a u koji se najčešće mogu ubrojiti *brownfield* područja. Složen odnos prema centrima moći reflektira i često ponavljana izjava iz *disco* razdoblja: „Suočena s očitim, sociološka analiza je nebitna: mi samo želimo plesati” (Feldman, citiran u Lawrence, 2003:xiv).

---

<sup>18</sup> U vrijeme kada je rokerska anti-*disco* kampanja u SAD-u bila na vrhuncu

Ipak, kada je *rave* u 1980-ima postao glavni oblik *party* plesa, masovnost pokreta učinila je nemogućim poziv na benevolentno znanstveno ignoriranje, kakvo zaziva Feldman. Tradicija subkulturnih studija, u to vrijeme pod snažnim utjecajem tzv. *birminghamske škole*, termin subkulture najčešće spominje u kontekstu (što veće) klasne homogenosti. Suočena s velikim i čestim *rave* okupljanjima naizgled heterogenih skupina<sup>19</sup>, koje se ni sličnošću modnih izričaja ni zajedništvom stavova nisu mogle „upakirati” u prevladavajuću definiciju subkulture, birminghamska se teorija dobrim dijelom urušila i postala temeljem postbirminghamskih<sup>20</sup> teorija koje su tražile nova objašnjenja suvremenih oblika (mladenačke) povezanosti. Djela nastala u potonjoj tradiciji služila su se Maffesolijevim utjecajnim terminom *novoplemena*, od Webera posuđenim životnim stilom, kao i Bourdieuovom definicijom ukusa (Krnić i Perasović, 2013), no, kao što je često slučaj, prefiks post- koji ih povezuje prvenstveno označava suprotstavljanje novih pristupa dotadašnjima. Tako je osjećaj zajedništva u velikoj mjeri zamijenjen osobnom gratifikacijom pojedinačnog subkulturnog aktera, u našem slučaju plesača. Iako se doista ne smije umanjivati potencijalan terapijski učinak plesa na pojedinca – očitovan u „stečenom samopouzdanju, smanjenju tjeskobe, pronađenom unutarnjem miru i proširenoj svijesti o sebi i svijetu oko sebe” (Krnić i Perasović, 2013:143) – tek će gusta plesna gomila jamčiti ono intenzivno i transformativno *party* iskustvo u kojemu se „individualnost gubi u kolektivnom” (Rill, citiran u Krnić i Perasović, 2013:142), a „uključen u kolektivnu energiju, plesač predaje svoje strahove, svoju tjeskobu i primarne emocije. Ples mu omogućuje da istjera svoje demone i da se transcendira” (Garnier, Brun-Lambert, 2005:205). Pritom važnu ulogu ima gustoća zbijenih tijela, koja u kombinaciji s mračnim ambijentom umanjuje opasnost od potencijalnog sramoćenja (Hitzler, 2001), dok istovremeno nemogućnošću izbjegavanja višestrukih tjelesnih kontakata potiče „rastapanje u amorfnu cjelinu u kojoj nestaju razlike između pojedinaca” (Lawrence, 2003:25).

Tako opisan, *party* ples najbliže odgovara shvaćanju plesa kao rituala, onog za koji Judith Lynne Hanna piše kako se javlja i u sakralnom i u sekularnom okruženju – nama bitno jer su *partyji*, osim u kratkim bljeskovima „obožavanja” na vrhuncu pojedinog glazbeno-plesnog trenda, za većinu plesača ipak dio sekularnog, svakodnevnog života. Ona ritualni ples opisuje kao „stilizirano repetitivno ponašanje” koje, „iako ponekad izaziva stres, promovira katarzu kao mehanizam nošenja s drugim vrstama stresa” (Hanna, 1988:40). Također, ples u

---

<sup>19</sup> Osim na rasnoj osnovi

<sup>20</sup> Ili postsubkulturalnih, kako se nekad nazivaju



ulozi rituala „stvara i briše granice, promovira primordijalno jedinstvo, manipulira lažnu osviještenost te transformira sudionike u različite socijalne statuse i stanja uma” (Hanna, 1988:43), dok Lucille Hollander Blum još 1966. za *discoteque*<sup>21</sup> plesače piše kako bijegom iz sadašnjosti traže delirij slobode i ritualnu katarzu (Thornton, 1995).

Primordijalno jedinstvo i osjećaj delirija mogu se pronaći kao sastavni dijelovi svih pokušaja objašnjenja procesa koji se odvijaju na *party* plesnom podiju, bilo onih oduševljenih fenomenom kolektivnosti ili onih *postbirminghamski* orijentiranih ka individualnom zadovoljstvu, među kojima se dva teorijska koncepta izdvajaju snagom i uvjerljivošću: pojmovi *jouissance* i *oceansko iskustvo*.

*Jouissance* je termin koji Roland Barthes koristi kako bi označio blažene, transcendentalne oblike sreće svojstvene najmlađoj djeci, a u suprotnosti je s *plaisir*, strukturiranom srećom koja je „obično zadovoljstvo konstituirano unutar horizonta značenja” (Gilbert i Pearson, 2002:65). Međutim, autor John Gill preuzima ga u knjizi „Queer Noises” iz 1995. godine pri opisu *party* plesnog iskustva. Iako je po izvornome značenju u okviru lacanovske škole psihoanalize *jouissance* iznimno neugodan osjećaj, zbog povratka u prededipovsko stanje, dakle stanje u kojem pojedinac lišen identiteta nije sposoban stvarati ni percipirati razlike između sebe i svijeta koji ga okružuje, po Barthesovoj je teoriji *jouissance* u blažem obliku moguće osjetiti u „situacijama u kojima je poremećen normalan odnos prema simboličkom redu” (Gilbert i Pearson, 2002:64). Teza koju Gill predlaže jest da je potraga za osjećajem *jouissancea* u osnovi svih onih plesnih kultura koje barem dio svoga identiteta potvrđuju u „osjećaju uranjanja u komunalni trenutak, u kojemu zvuk basa rastvara parametre osobne individualnosti” (Gill, citiran u Gilbert i Pearson, 2002:64). Također, prededipalna narav pojma uključuje još jedan važan fenomen uočen u svim *party* kulturama – deseksualiziranost plesnog podija. Obradena iz mnogih kutova, analiza seksualne slobode na podiju nije mogla zanemariti činjenicu da je *rave*, baš kao i *disco* prije njega (Gilbert, 2006), „otvorio mogućnost za kreiranje novih oblika ženskosti, oslobođenih od tradicionalnih konotacija, gdje žena napokon pleše slobodno, a da se takav čin ne tumači kao seksualan.” (Krnić, 2012)<sup>22</sup>. Osim pojma *jouissance*, Gill je od Barthesa zadržao i *plaisir*, opisujući njime

---

<sup>21</sup> Izvorno francuski izum, nastao iz nužde za Drugog svjetskog rata kad živa svirka nije bila dostupna pa bi je nadomjestio gramofon uz izmjenjivanje ploča; iako kasnije predstavlja sinonim za *disco* fenomen, pojam *discoteque* je u svojim počecima označavao bilo kakvo (proto)*party* iskustvo plesa u kojem glazbenik nije u prvom planu.

<sup>22</sup> Ipak, neke su analize pokazale, npr. Hutton (2006), da je na trenutke iskrenu deseksualizaciju istovremeno pratila promjena seksualnih kodova u drukčije, suptilnije oblike, kao i izmještanje seksualne aktivnosti iz kluba u pred- i postklupski period ionako dugačkog izlaska.

sve oblike potrage za osobnim identitetom<sup>23</sup> koji samorefleksijom poništava slobodu i opuštenost plesnog podija. Vrijedi spomenuti da i Tim Edensor u opisu dječje razigranosti u okolišu industrijske ruševine koristi upravo termin *jouissance* (Edensor, 2005).

Pojmu *jouissance*, primjerenom zbog njegove prededipovske i transcendentalne prirode, još ću se vraćati u kasnijoj analizi spoja *brownfield-party* pod utjecajem Deleuzea i Guattarija. Ipak, vrijednosna podjela na *jouissance* i *plaisir*, u kojem je *jouissance* očito superioran ovom drugom, rezultirala je širim prihvaćanjem pojma *oceanskog iskustva* u opisu *party* plesa. Koncept koji je književnik Romain Rolland u pismu Sigmundu Freudu zamislio kao osjećaj jedinstva sa svemirom<sup>24</sup> Ben Malbon (1999) u svojoj analizi također izdvaja kao dodatnu kategoriju. Malbon je taj izraz primijenio na iznimno kratak, ali ipak snažan i pamtljiv trenutak povezanosti i solidarnosti na plesnom podiju. Iako oceanski trenutak karakterizira i introspektivna meditacija i liminalne ekspresije empatičnog *jouissancea* (Malbon, 1999), po njemu je veći dio plesnog iskustva još uvijek obilježen potragom za identitetskom potvrdom i individualnim zadovoljstvom.

Karakteristika *party* plesa koju je nemoguće zanemariti je i praksa konzumacije narkotika, najčešće radi omogućavanja cjelonoćnog, pa i višednevnog, plesnog iskustva. Malbon je za iskustvo plesa pod utjecajem narkotika osmislio zaseban termin *ekstatičnog iskustva*, u osnovi identičnog oceanskom, s razlikom što ekstatično, kemijski uvjetovano, traje dulje. Usput, i za Gillov *jouissance* je ponekad teško odrediti kada autor podrazumijeva ples, a kada ples pod utjecajem narkotika. Najdalje je s takvim zaključivanjem otišao Simon Reynolds (2009), koji MDMA-u, *party* narkotiku poznatom i pod nazivom *ecstasy*, pripisuje gotovo presudnu ulogu u stvaranju i širenju *rave* subkulture, uključujući i njenu deseksualizaciju, pa sve do toga da i smjenu dominantnih žanrova elektronske glazbe pripisuje specifičnim utjecajima narkotika koji su u određenom trenutku bili najprisutniji i najdostupniji. Uvjetno rečeno, formula glasi: „tvrđa droga = tvrđa glazba”. Iz osobnog iskustva mogu posvjedočiti da prisutnost narkotika na plesnom podiju – točnije, prisutnost konzumacije kemijskih spojeva po učinku različitih od alkohola – često znatno povećava intenzitet *party* plesa<sup>25</sup>, no znak jednakosti na kojem Reynolds inzistira nikako se ne može potvrditi, osobito u aktualnom klupskom kontekstu. Sukladno tome, u početku fascinirani

---

<sup>23</sup> Unutar i izvan plesnog okružja

<sup>24</sup> Zanimljivo je da u kasnijim upotrebama Freud termin oceanskog iskustva koristi slično kao *jouissance* – pri opisu stanja koja prethode formiranju stabilnoga ega. Međutim, iako je Gill taj aspekt uključio u svoju definiciju pojma, Malbon se nije osvrtao na psihoanalitičku tradiciju.

<sup>25</sup> Iako, izrazito kolokvijalno rečeno, može rezultirati i prostorijom punom „zombija”

narkotičkom dimenzijom *party* plesa, istraživači su u novije vrijeme počeli govoriti o normalizaciji konzumacije droga među mladima te etosu u kojem „korištenje prestaje biti marginalna aktivnost specifičnih značenja vezanih za pobunu i subverziju (...) nego postaje dijelom svakodnevnoga života različitih skupina mladih” (Krnić, 2013:93) – dakle etosu koji je i ranije dokumentiran u izjavama plesača da naprosto ne pridaju pretjeranu važnost kokainu konzumiranom prije izlaska (Goulding i Shankar, 2002). Čak i Malbon, koji drži potrebnim definirati posebnu vrstu iskustva plesa pod utjecajem narkotika, na pitanje o misaonom toku plesača koji su konzumirali narkotike dobiva od ispitanika odgovor kako, u osnovi, „droge baš i nemaju velik utjecaj na to o čemu razmišljam” (Malbon, 1999:136).

Vjerojatno najsnažniji argument u korist narkotika kao katalizatora *party* plesnog iskustva je dimenzija eskapizma. Iako se takva vrsta bijega nerijetko osuđuje i opisuje frazama poput „slavljenja velike praznine” (Rietveld, citirana u Krnić, 2013:101), ne može se osporiti da su oba iskustva – i eskapizma i konzumacije narkotika – posljedica potrage za izmijenjenim stanjem uma, „nekom vrstom transformacije svijesti” (Malbon, 1999:106). Nju se može dovesti u vezu s raznolikošću osjetilnih podražaja u susretu s *brownfield* lokacijama, osobito ako uzmemo u obzir da su osjetila „oblikovana i modificirana iskustvom” (Stewart, citiran u Edensor, 2007:230) te da, u skladu s konstatacijom Constance Classen, „ne razmišljamo samo o osjetilima, već razmišljamo kroz njih” (Classen, citirana u Edensor, 2007:220). Izvorno primijenjena na distinkciju između barova i klubova<sup>26</sup>, razlika koju Sarah Thornton uočava između homogenih, često na jednak način uređenih prostora s jedne strane te bezvremenskih, šarolikih i glasnih klubova s druge, također počiva na mogućnosti „bijega” koji nude potonji prostori (Thornton, 1995). To potvrđuje stanovište kako ruševine „stječu moć svojim odbijanjem da se asimiliraju u okolni simbolički red” (Schönle, citiran u DeSilvey i Edensor, 2013:479). Odbijanje simboličkog reda koji nalaže normativna kultura i potraga za bijegom moraju se okarakterizirati kao oblici kulturnog otpora. Unatoč apolitičnosti suvremene upotrebe *brownfield* prostora, o kojoj će biti riječi u nastavku ovoga rada, „pop kultura je postala dijelom političke kulture, pa je samim time kulturni otpor dobio na značenju” (Poschardt, 1998:341).

U slijedećem poglavlju razmotrit ćemo neke povijesne i suvremene aspekte industrijskih ruševina. Pozornost ćemo pri tome posvetiti valorizaciji tih prostora kao elemenata krajolika te njihovim kulturnim, socijalizacijskim i političkim utjecajima na društvene skupine i pojedince.

---

<sup>26</sup> Pri čemu se mora uzeti u obzir da prema britanskoj terminologiji klub označava sam događaj (koji se može odvijati i u *brownfieldu*), dok riječ *venue* označava komercijalni prostor u kojem se *party* održava

## 5. Industrija i brownfield

Kulturni otpor, tj. odbijanje simboličkog reda spomenuto pri kraju prethodnog poglavlja, najsnažnije se u kontekstu industrijskih ruševina ukorijenio u praksi *skvotiranja*<sup>27</sup>. Ilegalno zauzimanje ruševnih prostora radi stanovanja raširilo se u urbanim sredinama Zapada tijekom druge polovice 20. stoljeća, a u njegovom je posljednjem desetljeću poprimilo i oblik društvenog pokreta, nazvanog D.I.Y. po istoimenoj kratlici za *do-it-yourself* (uradi sam), što je životna odrednica kojom su se identificirali pripadnici pokreta. Samostalno održavanje zauzetih prostora zrcali, prema Göbel, tezu Martina Heideggera kako je „čin gradnje istovremeno čin stanovanja, jer predstavlja način obitavanja u svijetu, a ne samo oblik stvaranja habitata” (Heidegger, vidi u Göbel, 2015:60). Kako je spomenuto desetljeće obilježila i praksa zauzimanja prostora za organizaciju *rave partyja*, osobito u Engleskoj, gdje je pokret bio najrašireniji (o čemu će više biti rečeno u poglavlju o gradu Manchesteru), D.I.Y. pokreti su često imali i glazbenu dimenziju, s DJ nastupima koji bi trajali sve dok ne bi intervenirale vlasti. Ipak, akterima je bilo važnije da su dio kolektiva „čije djelovanje odražava zahtjev za autentičnošću, zajedničke probleme i pripadnost, u kombinaciji s nastojanjem da se utječe na političke ishode” (St John, citiran u Krnić i Perasović, 2013:120). Takve su prakse djelomično stabilizirale *brownfield* prostore, obilježene nestabilnom pluralnom egzistencijom: u njima je sadržana referenca na nekadašnju zgradu, trenutno vidljive posljedice povijesti, ali i moguće budućnosti koja se u konkretnom prostoru jesu ili nisu ostvarile (Göbel, 2015, DeSilvey i Edensor, 2013).

U svakom slučaju, može se reći da je povijest industrijskih zgrada istovremeno i povijest produktivnog zajedništva (Moldoveanu i Franc, 2014) te nekadašnjeg optimizma grandiozne gradnje kojom je „predmoderna samouvjereno pokazivala vjeru u rast konzumerizma” (McRobbie, 1999). Širenje upotrebe distopijskih vizuala u suvremenoj umjetnosti (Mah, 2014), osobito u glazbi koju se upravo i naziva *industrial*, industrijska (Woods, 2007), ukazuje na činjenicu da se ta posljednja era kontinuiranog rasta danas u najvećoj mjeri povezuje s industrijskim ruševinama.

Pogled na strukturu u ruševnom stanju značajno se mijenjao kroz stoljeća razvoja zapadne civilizacije. Dok je renesansa u svom žalovanju za izgubljenom antikom ruševine

---

<sup>27</sup> Skvotiranje, od engleske riječi *squat*, u doslovnom prijevodu *čućanj* ili *čućati*; u dvadesetom stoljeću poprima kolokvijalno značenje, koje Oxfordski rječnik definira kao: „nezakonitu okupaciju neke nenaseljene zgrade ili komada zemlje”

promatrala kao ikone iščeznule prošlosti, barok im je pristupao dvojako: za oblikovanje poučnih alegorija, kao i za melankolično promišljanje procesa raspadanja. Romantizam je u većoj mjeri no ranija razdoblja obilježilo estetsko valoriziranje ruševina, što je potrajalo sve do 20. stoljeća, kada je ubrzani proces industrijskog propadanja dosegao razmjere brutalne destrukcije u kojoj je ruševinama oduzeta estetska dimenzija, barem u očima srednje i više klase (DeSilvey i Edensor, 2013). Ipak, romantičarski je zahtjev harmoničnoga balansa između strukture i prirode, ostao trajno prisutan u vidu poetike za kojom se najčešće poseže u obrani ruševine. Upravo je „Ruševina” (*Die Ruine*) naslov eseja Georga Simmela objavljenog 1907. godine, eseja koji odražava pervazivnost takvog pogleda – argumentirajući kako ruševina svoju simboličku i estetsku snagu crpi upravo iz dualnosti strukture i prirode, a koje usporedno postoje i u čovjeku, nikad sasvim izmirene. Građevina, pak, u svojem ruševnom obliku dio strukture predaje prirodi i time uspostavlja ravnotežu za kojom čeznemo. „Kao da se jedan segment egzistencije mora urušiti prije no što ona postane otporna na sve struje i moći koje je opsjedaju sa svih strana ” (Simmel, 1958:385).

Za razliku od elitističkog svojatanja ruševnih područja radi (umjetničke i ine) dokolice, Tim Edensor (2005) u knjizi „Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality” iznosi argumente za valorizaciju tih prostora kao prirodnih elemenata krajolika, bilo urbanih ili ruralnih. Počevši od vegetacije koja nesmetano buja u tim prostorima do životinjskih vrsta koje nalaze sklonište u njima, u industrijskim se ruševinama svakodnevno odvija niz aktivnosti koje, iako su često u području devijantnog, ipak neminovno pripadaju kategoriji ljudskog. U kontekstu pojačanog nadzora kakav danas vlada, u ruševnim se prostorima odvijaju alternativne prakse koje dominantno društvo smatra „transgresijama normativnih odnosa među ljudima” (Edensor, 2005:30), kao što su konzumacija droga i alkohola (izvan strukturiranog i neizbježno skupljeg ugostiteljskog okruženja), oslikavanje zidova grafitima, prostitucija, krađa, pa i nasilni zločin. Međutim, istovremeno se u tim prostorima odvijaju socijalizacijske i druge aktivnosti koje u suvremenom gradu gube pozornicu jer neizbježno zahtijevaju nestrukturirani okoliš. Takve su aktivnosti primjerice: neometana dječja igra i istraživanje prostora, akrobatska vožnja *skateboarda* (zbog poželjne mnogobrojnosti fizičkih zapreka koje vožnju čine izazovnom ovo je česta aktivnost u krajoliku industrijske ruševine), šetnja s kućnim ljubimcima ili korištenje pogodnih površina za besplatno parkiranje automobila. Čak i ranije spomenuto oslikavanje zidova, koje društvo još uvijek najvećim dijelom smatra devijantnim, u praksi se može ubrojiti u bezazlene djelatnosti. Uostalom, ne

smijemo zaboraviti na beskućnike, prisutne u svim urbanim prostorima, kojima su napuštene zgrade često jedino dostupno sklonište (Edensor, 2005).

Većina *brownfield* prostora o kojima je ovdje riječ rezultat su dobro poznatog obrasca razvoja gradova u 19. stoljeću, kada je izgradnja urbanih središta bila usko povezana s nicanjem tvornica, bilo na način da su velike tvornice privlačenjem kućanstava efektivno stvarale gradove (ili njihove dijelove) ili tako što su manje industrije namjerno pozicionirane na lokacijama s lako dostupnom radnom snagom. Na taj su način tvornice okolnom području uistinu predstavljale – u naslovu metaforički opisano – „hramove rada”, koji su osiguravali životnu i ekonomsku stabilnost. No ipak, uslijed bolje prometne povezanosti te kroz proces suburbanizacije, kasnije su ti proizvodni pogoni postali ono što danas nazivamo *brownfieldom* – nekorisni i zapušteni prostori (Borg i Russo, 2005).

Zapuštene lokacije, čak i ako se nalaze u sklopu urbanog središta, suvremeni grad tretira kao periferiju, mjesta čije se postojanje određuje u odnosu prema gradskom centru (pritom centar može biti u susjednoj četvrti) i njima centar upravlja onako kako želi (Varsanyi, 2011). Najčešće se rješenje traži u nekom obliku *top-down*<sup>28</sup> planiranja, od općeprihvaćeno najštetnijeg oblika namjerne promjene gradskog tkiva, gentrifikacije – procesa elitizacije i uniformizacije područja grada u korist financijski dobrostojećih (Čaldarović i Šarinić, 2008) – pa do raznih oblika revitalizacije, rekonstrukcije, obnove ili općenite regeneracije urbanog područja, što se smatra najobuhvatnijom i prema domicilnom stanovništvu najobzirnijom izmjenom prostora (Kostešić i Vukić, 2017).

Kada je riječ o zgradama i postrojenjima za koje se procjenjuje da posjeduju posebnu estetsku i/ili kulturnu važnost, od 1970-ih godina nadalje sinonim za očuvanje urbane kulturne baštine je strategija konzervacionizma (Špikić, 2016). Nju obilježava želja za što širom prezervacijom artefakata prošlosti. Uz takav način valorizacije starih zgrada, iz perspektive teme ovoga rada, dakle perspektive ponovne uporabe radi organizacije *party* plesa, javljaju se brojni problemi. Osim što se time prostor „čisti” od svih „nepravilnosti” koje su ga, kako je ranije već naznačeno, možda učinile posebno privlačnim, nezanemarivi su i politički aspekti konzervacionizma – detaljnom historicističkom obnovom izvorne strukture poništava se svaka „povijesna bol” upisana u oronule zgrade. U takvom, ponekad kolonijalističkom pristupu selektivne „obrane lokalnog stila” (Fanon, citiran u Abbas, 1999:149) odražava se glavna odlika prezervacije, njena „selektivnost koja vodi nestanku sjećanja” (Abbas, 1999:149).

---

<sup>28</sup> Doslovno prevedeno: *odozgo*, najčešće se odnosi na tip donošenja odluka u kojem osoba ili skupina na privilegiranoj poziciji samostalno odlučuje o tome što predstavlja „opću dobrobit”.

Također, imperativ „očuvanja” nametnut konzervacionizmom građevinu čini pasivnim objektom koji postaje neupotrebljiv za bilo kakvu nereguliranu aktivnost – postaje „mrtav” prostor (Göbel, 2015).

Od 1970-ih godina naovamo, modernizam se uslijed financijskih kriza, polaganog osipanja društva obilja i nestanka sposobnosti optimističnog pogleda prema budućnosti, ubrzano okreće prošlosti. Osim što jačaju ideje recikliranja, ponovne upotrebe odbačenih predmeta (Berman, 1982), odjednom se kao povijesna počinje valorizirati arhitektura koja je svega nekoliko desetljeća ranije smatrana ruglom. Tu je promjenu etosa uspješno sažeo ekonomist Michael Thompson u knjizi „Teorija smeća” iz 1979. godine, okarakteriziravši postmoderni oblik evaluacije u razdoblju krize dotadašnjih vrijednosti mislju kako je „materijalno smeće (svih vrsta) postalo resurs za stvaranje kulturne novosti i inovacije” (Thompson, citiran u Göbel, 2015:45).

Takvo je gledište, ipak, ubrzo rezultiralo tendencijom opetovane i nerijetko groteskne konverzije industrijskih u kulturne prostore, što se može povezati s globalizacijom u kojoj je grad izgubio dio svoje lokalne važnosti. Postindustrijski grad stoga prvenstveno mora imati imidž i prikladnu samoreprezentaciju (Bottà, 2012), što podrazumijeva „uljepšavanje” svega što se može uljepšati. *Brownfield* prostore tako sve češće zahvaća tretman rekontekstualizacije u mjesta za pripadnike srednje i više klase, bilo za stanovanje ili u komercijalne i promotivne svrhe. Naime: za turizam. U svakom slučaju, riječ je o estetskom kodiranju prezentiranja različitosti urbane kulture (Edensor, 2005), pri čemu se često čini neizbježnom uniformizacija radi ekonomske potrebe za što nižim zajedničkim nazivnikom.

Po Edensoru (2005), problem koji se najčešće javlja kod svih oblika planiranja je upravo u tome što je riječ o planiranju prostora, isključivo fizičkog prostora – zapravo izgleda (forme), dok se za funkciju pretpostavlja da će se, na neki način, riješiti sama od sebe. U praksi, time se stvara snažno klasificirano, pročišćeno mjesto, koje podržava konformitet, s jasnim pravilima i razgraničenjima, dok *brownfield* s druge strane funkcionira kao oaza slabo klasificiranog prostora koji podržava slobodu i različitost te omogućava veću ekspresivnost.

Kako bilo, baš kao i u slučaju konzervacionizma, *brownfield* područja nam pružaju priliku za analizu selektivne glorifikacije povijesti, ovaj put promatranjem struktura za koje nije postojala volja ili konsenzus potreban za donošenje i provođenje odluke o budućoj sudbini; iste su te strukture, međutim, u nekom ranijem razdoblju imale važnu ulogu u oblikovanju lokalne zajednice.

Taj ćemo proces ilustrirati u opisu manhattanskih *loftova*<sup>29</sup> kojima se Sharon Zukin bavila u poznatoj knjizi „Loft Living”, a koja istovremeno opisuje pozornicu stvaranja *party* plesa, što je tema sljedećeg poglavlja.

Još su u prvoj polovici 20. stoljeća *loftovi* u raznim dijelovima njujorškog Manhattana bili središte manufakturnih, skladišnih i sličnih djelatnosti te su osiguravali više od polovice njujorških industrijskih radnih mjesta. Kako su učinkovitost i niža cijena strojne proizvodnje manufakturu istiskivali iz tržišne utrke, a istovremeno je industrijska paradigma započela svoju preobrazbu u onu financijski orijentiranu, manhattanska je elita odlučila veći dio otoka, prvenstveno kvartove u relativnoj blizini novčarskih središta, pretvoriti u homogenu cjelinu, točnije – izmjestiti industrijsku proizvodnju.

Na razne načine potican postupni odlazak manufakture rezultirao je velikim brojem napuštenih prostora „usred grada” (Zukin, 1982), što naravno nije pomoglo urbanoj sredini koja se tada našla u stanju strmoglavog ekonomskog pada, intenziviranoga zagađenjem i sveprisutnim rasnim tenzijama te je, općenito, „New York u 1960-ima i 1970-ima bio grad s ozbiljnim problemima” (Cannato, citiran u Lawrence, 2009:48). Oduvijek u velikom broju okupljeni oko kozmopolitskog Manhattana, umjetnici su među prvima prihvatili nestabilan, prekarni model zarađivanja za život te su iskoristili priliku za jeftino stanovanje u centru grada. Naime, kako se još 1960-ih godina na ove prostore gledalo kao na mrlju u ekologiji jednog elitnog financijskog središta, nije bilo interesa za iznajmljivanje tih prostora nakon nestanka manufakture<sup>30</sup> pa su samim time iznimno veliki prostori s visokim stropovima<sup>31</sup> iznajmljivani za pedesetak dolara mjesečno. Međutim, tijekom 1960-ih nastupa novi *zeitgeist*: pogled unaprijed ustupa mjesto pogledu unatrag (Berman, 1982). I dok se usporedno odvijala revalorizacija umjetnika kao stvaratelja kulture pa su postale relevantnima njihove životne navike (Zukin, 1982), život u *loftu* polako je tijekom jednog desetljeća postao *šik*. Deset godina kasnije, tijekom 1970-ih, potražnja za loft prostorima odjednom se umnogostručila (Berman, 1982), a i cijene najamnina pratile su taj trend (Zukin, 1982). Najveća se promjena urbanog krajolika dogodila u Cast Iron Districtu<sup>32</sup>, u tom razdoblju preimenovanome u

<sup>29</sup> Oxfordski rječnik definira *loft* kao „sobu ili prostor koji se nalazi izravno ispod krova kuće te koji se koristi za stanovanje ili skladištenje”, s dodatnom, nama relevantnom poddefinicijom: „velik, otvoren prostor u skladištu, tvornici ili drugoj velikoj zgradi, koji je preuređen u svrhu stanovanja”. Kako dostupna hrvatska riječ, *tavan*, ne odgovara u potpunosti funkciji koju su *loftovi*, osobito njujorški, ispunjavali, u tekstu rabim englesku verziju.

<sup>30</sup> Interes je bio zanemariv zbog percipirane opasnosti tih područja, ali i zbog nepostojanja ikakve potrošačke infrastrukture u obliku trgovina i restorana (Lawrence, 2009)

<sup>31</sup> Ovo će biti važno za kasniju plesnu upotrebu.

<sup>32</sup> Slobodnim prijevodom: *Četvrt lijevanog čelika*, imenovana tako zbog prevladavajućeg stila gradnje



SoHo<sup>33</sup>. Nekoć na glasu kao jedan od najopasnijih dijelova Manhattana, kasnije je postao najočitijim primjerom umjetničke „kolonizacije” i njene potencijalne snage; generacijski i etnički izuzetno raznolika koalicija tamošnjih stanovnika godinama je ustrajavala i naposljetku izborila pobjedu protiv izgradnje autoputa kroz spomenutu četvrt (Berman, 1982). Borbi su se priključili umjetnici, bojkotirajući izložbe dok se ne odustane od rušenja postojećih zgrada, čime su zainteresirali i dobili potporu dijela elite (Zukin, 1982). Trijumf aktivista oslobodio je veliku količinu *loft* prostora<sup>34</sup> slobodnih za iznajmljivanje. U njih su se mahom uselili umjetnici i četvrt je odjednom dobila auru jednog od svjetskih centara kreativnosti, kao i borbe za prava manjina u SAD-u (Berman, 1982).

Ipak, plan elita bio je daleko od neuspjeha. Još od članka u časopisu Life iz 1970. godine naslovljenoga „Living Big in a Loft”<sup>35</sup>, interes za rezidencijalnu upotrebu *loftova* rastao je eksponencijalno. Postupno je, porastom cijena prema zakonu ponude i potražnje, istiskivao umjetnike. Pa i priča o SoHou ima drugu stranu, koja govori o elitizaciji stanovnika tog boemskog kvarta. Naime, 1975. godine stanari su uspješno pobijedili u sasvim drukčijoj borbi – da se za njih osnuje poseban školski okrug, čime su postali jedini njujorški okrug u kojemu je roditeljima dopušteno birati koju će im školu pohađati djeca. Simbolički, to je označilo uspješan kraj druge uzastopne gentrifikacije jednog prostora u rasponu od jednoga stoljeća. Prvo je izgurana manufaktura, a onda i umjetnici (Zukin, 1982).

U isto vrijeme, skrivena u velikoj priči velikoga grada, na lokaciji koja dijeli ime (a dobrim dijelom i sudbinu) s objektom istraživanja Sharon Zukin, razvijala se djelatnost koja podjednako pripada umjetnosti i razonodi i koja je, baš poput *brownfield* lokacija u kojima će se sljedećih desetljeća razvijati, gledala i unatrag i unaprijed, u prošlost i budućnost. Istovremeno rastavljajući i potom sastavljajući identitete sudionika, u prostoru koji je proživio sličnu sudbinu kao i on, razvijao se *Downtown disco* – kolijevka *party* plesne kulture i ujedno tema sljedećeg poglavlja.

---

<sup>33</sup> Igra riječi: *South of Houston Street*, južno od ulice Houston

<sup>34</sup> Koji se dotad uslijed pravnih sporova nisu mogli upotrebljavati

<sup>35</sup> Slobodan prijevod: Fantastičan život u loftu

## 6. New York i *Downtown disco*

„‘Zovite ga kako želite!’, govorio sam, računajući da će se pravo ime nametnuti samo od sebe, ili neće uopće. A kako sam živio u *loftu*, ljudi su počeli govoriti da idu u Loft” (David Mancuso, citiran u Lawrence, 2003:23)

Glazbena proizvodnja nije bila novost u manhattanskim *loftovima* 1960-ih, kao što ni umjetnici koji su u njima živjeli nisu bili isključivo slikari i kipari, već se među njima moglo pronaći i mnogo glazbenika (pa i pokret imenovan Loft Jazz, sa šarolikim i eksperimentalnim pristupom *jazzu*), ali je specifičan glazbeni fenomen vezan za takve prostore, a koji je ostvario zbilja masivan utjecaj na globalnu kulturu, svakako stvaranje *party* plesne kulture.

David Mancuso, rođen 1944. u nesređenoj obitelji, veći je dio djetinjstva proveo u domu za nezbrinutu djecu, gdje se prvi put susreo s konceptom plesa uz zvuk reproducirane glazbe. Svake je subote časna sestra Alicia, upraviteljica sirotišta, organizirala mala druženja s balonima, gramofonom i mnoštvom ploča s repertoarom tadašnje plesne glazbe. S navršenih 16 godina Mancuso se ispisao iz srednje škole i u tipičnoj, romantiziranoj američkoj maniri, preselio u New York. Tu je iznajmio stan na Manhattanu i uzdržavao se nizom manjih poslova. Mancusov je omiljeni oblik zabave bio *rent party*<sup>36</sup>, tip šarolikog okupljanja s naglašenom socijalno inkluzivnom crtom (Lawrence, 2003). Iako je, argumentirajući zašto preferira baš takva okupljanja, naveo i da su „bila nešto intimnija te bi bio među prijateljima” (Lawrence, 2003:8), čime je dao naslutiti izostanak svijesti o postojanju određene razine isključivanja koje će se kasnije prošiti plesnom scenom, ta su okupljanja u kontekstu snažno segregiranog društva bila izrazito inkluzivna. Kada se 1965. uselio u *loft* u četvrti kasnije nazvanoj NoHo<sup>37</sup>, ubrzo je počeo koristiti prednosti prostora i održavati kućna okupljanja. Iako je prvotna motivacija bila isključivo društvena, kako je ples spontano postajao sve značajnijim povodom okupljanja, Mancuso se s vremenom zatekao u ulozi selektora glazbe na koju su posjetitelji neumorno plesali. Naposljetku je odlučio preurediti stan kako bi povećao i optimizirao plesnu površinu<sup>38</sup>, tulumu su se nastavili u sada prilagođenom prostoru koji će posjetitelji ubrzo imenovati Loft (Lawrence, 2003). Unatoč postojanju nekih elemenata isključivosti (koji ne počivaju na rasnoj i/ili rodnoj osnovi), utemeljenih na tajnosti i

---

<sup>36</sup> Vrsta socijalnog okupljanja nastala u Harlemu u 1920-ima; druženja u stambenim prostorima uz glazbenu pratnju, sa svrhom zajedničkog prikupljanja stanarine za vlasnika objekta

<sup>37</sup> Također igra riječi, *North of Houston Street*, sjeverno od ulice Houston

<sup>38</sup> S obaveznim kipom Bude između zvučnika, znakom *new age* senzibiliteta kojeg se nikad nije posve odrekao

skrivenosti<sup>39</sup>, a osobito putem teško pribavljivih pozivnica, Mancusovi su *partyji* u sedamdesetima bili uzoran primjer inkluzivnosti. Prema riječima Frankieja Knucklesa, kasnije klupske DJ ikone, a tada tek mladog crnog drag-umjetnika i osobe s dvostrukim iskustvom pripadnosti nekoj od manjinskih skupina tadašnjeg New Yorka: „U jednom si trenutku blisko plesao s najljepšom ženom koju si ikada vidio (...) da bi se potom okrenuo i isto doživio s prelijepim muškarcem” (Lawrence, 2003:25).

Iako je *disco*-fenomen u popularnom sjećanju često rastegnut na čitavo desetljeće sedamdesetih, u stvarnosti je sve društvene skupine zahvatio tek nakon 1975. popularizacijom polu-koreografiranog plesnog stila *the hustle* i istoimene hit-pjesme (Poschardt, 1998), a okončao je 1979. snažnim rokerskim *anti-disco* buntom. Ipak, u New Yorku se cijelo desetljeće može smatrati obilježenim *discoteque* plesom, ili točnije – plesom u klubovima nazvanima prema francuskom uzoru te s angažiranim DJ-em. S vremenom je *discoteque* skraćeno u *disco*, no zapravo se radilo o mjestu za *party* ples uz različite plesne glazbene stilove, pri čemu se s vremenom profilirao istoimeni glazbeni žanr, slučajno i/ili putem učinkovitosti na plesnom podiju. U *disco* scenu uključili su se brojni dijelovi grada, no fokalna se točka plesne aktivnosti nalazila u manhattanskom *downtownu*<sup>40</sup>, zapravo na istom području kojim se bavila Zukin (1982). „Bio je to *disco*, u stilu *downtowna*” (Lawrence, 2009:126).

Spomenuti je dio grada, osim Loftu, bio dom i brojnim drugim *brownfield* plesnim prostorima koji su u suvremenom kolektivnom sjećanju prisutni jednako kao i razvikani registrirani klubovi tadašnjeg New Yorka. Niz prostora lociranih – što legalno, što ilegalno – u *brownfieldu* započinje Sanctuaryjem, prvim pravim plesnim klubom (Poschardt, 1998), u kojem je DJ Francis Grasso izumio i oblikovao mnoge tehnike zanata, a osnovanim u napuštenoj baptističkoj crkvi (od čega kršćanski prizvuk u imenu), a nastavlja se klubom Tenth Floor (nekadašnja tvornica šivaćih strojeva). Dva su plesna prostora nazvana Gallery: prvobitni, za koji se ne može sa sigurnošću tvrditi da se nalazio u *brownfieldu* – no skvoterski obrazac osnivanja kluba sugerira da je to moguće – iza kojeg je uslijedio drugi (nekad skladište, otvoren nakon što su vlasti zatvorile prvu ilegalnu lokaciju), a istovremeno se pojavio i Flamingo (u staroj manufakturnoj radionici), posve slučajno u istoj zgradi kao drugi Gallery, samo na katu iznad. Bio je tu i 12 West (zgrada uz napušteni dok na rijeci Hudson) te

---

<sup>39</sup> Čak je i ulaz u zgradu bilo iznimno teško pronaći (Lawrence, 2003)

<sup>40</sup> Engl. *centar grada* – podsjećamo, područje s bivšim industrijskim prostorima nalazilo se usred prestižnog manhattanskog otoka

konačno najslavniji od svih, iako je za svijet plesa možda i najmanje relevantan<sup>41</sup> – Studio 54 (u napuštenoj opernoj dvorani).

Dok je Loft proživljavao turbulentno razdoblje sukoba sa zakonom i prisilnih selidaba, jedan je novi plesni prostor, otvoren 1977. u nekorištenoj parkirališnoj zgradi (Reynolds, 2009), ubrzo stekao status najutjecajnijeg kluba opisanoga razdoblja (Poschardt, 1998). Bio je to Paradise Garage. Zbog umješnosti svoga doajena, DJ-a Larryja Levana, taj je klub vrlo brzo po otvaranju stekao reputaciju „najplesnijeg” i najinkluzivnijeg mjesta u gradu. Dok je, naime, Loft svojim malenim prostorom i inzistiranjem na spomenutoj izbirljivosti (prednost je davana obrazovanijim gostima profiliranog ukusa i višeg društvenog statusa) uvijek bio svrstavan pomalo izvan kruga etabliranih klubova, Paradise Garage je bio punokrvan, legalan i prema svima otvoren klub. Vezu s Loftom održavao je doduše DJ Larry Levan, time što u godinama sve homogenije *disco* glazbe i njezina prodora u krug Top 40 (ljestvice hit-pjesama) nije u svojim vikend-nastupima odustajao od raznolikosti glazbenog izričaja. Raznolikost selekcije priskrbila mu je epitet čuvara inkluzivnosti, što se odrazilo na multikulturalni i rasni profil posjetitelja. Upravo je heterogenost glazbe i klijentele omogućila klubu Paradise Garage nastavak rada nakon što se krajem 1970-ih, ponajviše zbog gubitka potpore glazbene industrije, rasplinio *disco*-balon – točnije, kad se pokazalo da puni klubovi ne osiguravaju automatski i pune blagajne trgovina s pločama<sup>42</sup> (Lawrence, 2003).

Čak ni zagriženiji mrzitelji *disca*, kakvih se moglo pronaći među pripadnicima svih mladenačkih glazbeno orijentiranih skupina<sup>43</sup>, nisu umanjivali doprinos Larryja Levana razvoju plesne glazbe, a upravo je Paradise Garage bio ogledni primjer iskorištavanja industrijske estetike s ciljem poticanja plesa. Radilo se o izuzetno glomaznom prostoru koji je zahtijevao obimne građevinske radove kako bi bio osposobljen za klupsko djelovanje. No, još su se početkom 1977. godine, gotovo godinu dana prije službenog otvorenja, u još uvijek ruševnom prostoru (s građevinskom opremom „slučajno” ostavljenom na vidljivim mjestima) počeli održavati iznimno uspješni *Construction* („građevinski”) *partyji* (Lawrence, 2003). U početku su služili prikupljanju sredstava za obnovu prostora te ih je službeno sveukupno bilo pet, no kako se kombinacija ne sasvim dovršenog interijera i plesa pokazala profitabilnom,

---

<sup>41</sup> Unatoč fami koja ga i danas okružuje, Studio 54 je prvenstveno bio mjesto promatranja, pokazivanja i potrage za seksualnim partnerom/icom, dok se ples odvijao sporadično, najčešće kad bi pojedini plesač/ica zaželjeli demonstrirati svoju vještinu (Lawrence, 2003). Uz to, multikulturalnost kojom se klub ponosio bila je strogo programirana selekcijom na ulazu, kojom se žene i pripadnike manjina propuštalo u plesni prostor prema točno određenom omjeru (Poschardt, 1998).

<sup>42</sup> Što je, naravno, pojednostavljeno objašnjenje složenih okolnosti koje su dovele do propasti *disco* trenda.

<sup>43</sup> Paradoksalno, uključujući i sljedbenike glazbenih pravaca čija je *disco*-prošlost neosporna, kao što su hip-hop i *house*.

zaredalo je oponašanje – brojna druga plesna događanja održana su prije ili neposredno nakon službenog otvorenja kluba, uz prihvaćanje iste „građevinske” estetike. *Sawdust parties*, s plesnim podijem ispunjenim doslovno piljevinom (sawdust), postali su dio standardnog repertoara kluba. (Lawrence, 2003).

Iako se nije nalazio u *brownfield* okolišu, još je jedan manhattanski klupski prostor vrijedno spomenuti jer ilustrira nadolazeću promjenu stava prema *party* plesu, izrazito prisutnu u novom tisućljeću, a koja je najsnažnije pogodila upravo uređene, tradicionalne plesne prostore. Zaokret koji ćemo spomenuti ujedno i jedan od najvećih argumenata važnosti *brownfield* pozornica za *party* ples. The Saint, otvoren 1980. godine, bio je tijekom narednog desetljeća jedan od najutjecajnijih *party* prostora u gradu, a svakako najznačajniji za bijelu *gay* populaciju (Lawrence, 2013). Iako je klub ciljao na privlačenje publike dotad navikle na minimalno uređene klubove, često smještene u *brownfieldu*, po razini konceptualne osmišljenosti interijera moglo ga se lako usporediti sa Studijem 54, ali u futurističkoj estetici. Ipak, najveći se zaokret u načinu poslovanja očitovao u programiranju glazbe tijekom večeri. Za razliku od ostalih već opisanih *party* prostora, The Saint je prekinuo praksu klupske vjernosti jednom DJ-u (čiji je prepoznatljivi glazbeni identitet kod publike bio nerazdvojiv od identiteta kluba). Umjesto toga, vlasnik The Sainta Bruce Mailman unajmio je niz DJ-a, od kojih je zahtijevao da unutar večeri ispune kvotu općeprihvaćenih hitova, ravnomjerno raspoređenih kroz noć. Ne može se točno odrediti je li tako postupio samoinicijativno ili uslijed pritiska utjecajne skupine stalnih gostiju, no inovacija je ubrzo rezultirala „očekivanjem” određenih pjesama, a time i otklonom od slobodne, eksploratorne dimenzije *party* plesa, pri kojem plesači otkrivaju pjesme i glazbene stilove dotad im nepoznate. Upravo zato, „The Saint je označio bar djelomičnu promjenu okvira plesnog iskustva iz participacije u konzumaciju” (Lawrence, 2013:237).

Ipak, ekskluzivitet kluba koji je promovirao opisani zaokret prilično je dezintegriran kada je, nakon sezone 1983./84., pošast AIDS-a u tolikoj mjeri desetkovala stalnu klijentelu The Sainta da ga se jedno vrijeme kolokvijalno nazivalo „Saint’s disease<sup>44</sup>”, a vlasnik kluba je u nastojanju da vrati raniji profit odlučio sniziti cijenu ulaznice i time značajno promijenio profil posjetitelja. Općenito, teško pogodivši *gay* populaciju 1980-ih, AIDS je po mnogočemu označio kraj ere bijelog *gay* plesača. Obje lokacije koje su se trudile održavati duh plesnih sedamdesetih, Paradise Garage i The Saint, trajno su 1987. te 1988. zatvorile svoja vrata – zbog same bolesti i straha od nje, ali ili *gay* stigme koju je donio AIDS (Lawrence, 2013).

---

<sup>44</sup> Igra riječi, engl. *bolest Sainta* (kluba), *svetačka bolest*, sv. *Bolest*

Još su se dva značajna spoja *brownfield* ambijenta i *party* plesa pojavila u vrijeme i nakon *downtown disco* fenomena, a izvan Manhattana. Naime, manje-više istovremeno s razvojem *disca*, u Bronxu se događala drukčija glazbena revolucija: stvaranje glazbenog žanra i subkulture hip-hopa. Za razliku od detaljno dokumentirane povijesti manhattanskih klubova, povijest hip-hopa uglavnom je usmena, što čini zadatak njegovog prostornog i vremenskog smještanja u širi kontekst gotovo nemogućim (Poschardt, 1998). Međutim, razina industrijske devastacije u tom je dijelu New Yorka bila golema (Berman, 1982). Iako nema službenih izvora o dodiru hip-hopa i *brownfield* sredina, postoji pregršt anegdotalnih izvještaja o jednonoćnim okupacijama ruševnih prostora<sup>45</sup> (Lawrence, 2003).<sup>46</sup>

U još jednom dijelu New Yorka, Brooklynu, početkom devedesetih pojavili su se *partyji* u napuštenim skladištima. U njima je DJ i organizator Frankie Bones organizirao događanja po uzoru na tadašnji britanski trend. *Partyji* su se s vremenom prošili i na elitni dio Manhattana te su uprizoreni u kultom filmu Klinci iz 1995. godine, u kojemu je naglasak na destruktivnom hedonizmu scene istovremeno ukazao i na mogući razlog njezine konačne propasti oko sredine istoga desetljeća. Simon Reynolds (1999), naime, u ovom slučaju pruža nešto uvjerljiviju argumentaciju za čvrstu povezanost narkotika i *party* scene. Dok je u Europi uživanje alkohola sasvim normalizirano, čak i uz zakonske restrikcije za maloljetnike, u SAD-u se zbog prohibicijske prošlosti i strožih zakona (dobna granica za legalnu kupovinu i konzumiranje alkohola je navršena 21 godina starosti) mladenačko uživanje alkohola tretiralo kao upadljiv oblik transgresije. Atmosfera stroge zabrane pogoduje etosu neumjerenosti, osobito kada je riječ o mlađim tinejdžerima (a Reynolds naglašava da su američki plesači bili primjetno mlađi od europskih), jer oni izričite zabrane mogu protumačiti kao poziv na adolescentsku pobunu. Kako god bilo, njujorška je *warehouse party* scena nestala otprilike u isto vrijeme kada je Frankie Bones, njezin inicijator, završio na psihijatrijskom liječenju nakon 72 sata neprestanog konzumiranja mješavine narkotika. No spomenuta je scena ionako bila dio jedne druge, europske priče, koja je svoje izvorište pronašla u neusporedivo manjem gradu no što je New York, u britanskom industrijskom gradu Manchesteru.

---

<sup>45</sup> Uključujući visoko romantiziranu, iako od niza povjesničara potvrđenu kao začudno historijski točnu, nedavno produciranu TV seriju „*The Get Down*”

<sup>46</sup> Istovremeno, priča o hip-hopu pokazuje i važnost pristupa sredstvima pri proizvodnji kulture. Iznimno siromašna, crna je populacija toga kvarta bila daleko od prilika koje su na Manhattanu smatrane samorazumljivima, pa je, na primjer, jedan od općeprihvaćenih pionira žanra, Grandmaster Flash, upotrebom znanja iz elektronike sam sagradio dio opreme koji mu je omogućio preslušavanje pjesme koja tek treba biti „puštena” (Poschardt, 1998) – isto ono što je Francis Grasso imao na dlanu (Lawrence, 2003). Kool DJ Herc je pak upisan u hip-hop hagiografiju kao vizionar koji je prvi počeo produljivati visoko-ritmični dio pjesme koristeći dva primjerka iste ploče. Walter Gibbons, jedan od slavnijih manhattanskih *disco* DJ-a, spomenutu je tehniku primjenjivao ranije i neusporedivo preciznije od Herca (Lawrence, 2003).

## 7. Manchester i Madchester

„– Zgrade mijenjaju kako ljudi razmišljaju. To se dogodilo u renesansnoj Firenzi.

– Da, ali ovo nije renesansna Firenza, ovo je Manchester u srednjem vijeku!”  
(Winterbottom, 2002:53.minuta)

U drugoj polovici 20. stoljeća, pojavom noćnih klubova opremljenih za reprodukciju glazbe s gramofona znanih kao *discoteque*, te posredstvom takozvane *disco-groznice*<sup>47</sup> predodžba DJ-a i plesača okupljenih oko njega postala je dijelom repertoara večernje razonode mladeži diljem zapadnoga svijeta. Tada se u Velikoj Britaniji, uz onu londonsku, plesna scena naizgled neočekivano razvila i u Manchesteru, regionalnom središtu engleskog sjevera.

Manchester je u 18. stoljeću postao jedan od oglednih primjera *shock town* izgradnje, s naglim i nimalo prostorno planiranim naseljavanjem stanovništva privučenog brzo izniklim industrijskim postrojenjima. Percepcija ovakvog grada bila je daleko od pozitivne pa je još u 19. stoljeću Friedrich Engels upravo Manchester izdvojio kao primjer grada u kojem siromašni i bogati žive jedni do drugih, a da se pritom uopće ne susreću (Bottà, 2012). Grad se često opisivao i izrazima „džungla” ili „nepoznati kontinent” (Hebdige, 1997). Ipak, u istom je stoljeću Manchester izrastao u jedan od najpropulzivnijih svjetskih gradova, s tako snažnom manufakturnom proizvodnjom da je u prvoj polovini 19. stoljeća izgrađeno više od osam stotina skladišta, a broj radnika, pristiglih iz Irske i nerazvijenih engleskih pokrajina, mnogostruko se povećao. Porast stanovništva zahtijevao je i širenje ponude aktivnosti za razonodu pa je u Manchesteru uskoro razvijen buran noćni život (Garnier, Brun-Lambert, 2005). U drugoj polovini 20. stoljeća, deindustrijalizacijom je opao broj stanovnika, ali je grad zadržao ulogu regionalnog središta sa značajnom studentskom populacijom i najvećom homoseksualnom zajednicom izvan Londona (Reynolds, 2009). Kao i u slučaju Manhattana, homoseksualna je zajednica prihvatila *disco* estetiku i ples te se ubrzo razvila *gay* klupska scena, istovremeno i kao utočište mnogim ženama koje su u takvim klubovima pronašle prostore bez seksualnih tenzija i mogućih uznemiravanja sa spolnim predznakom (Hutton, 2006).

*Northern soul*, plesna scena koja se pojavila 1970-ih, bila je toliko snažna da se danas prihvaća i kao ime glazbenog žanra, iako to zapravo nije. U doslovnom prijevodu *sjevernjački*

---

<sup>47</sup> Koja označava svjetsku zaludenost *disco* glazbom

*soul*<sup>48</sup> referenca je na sjever Engleske, a koncept je bio prilično elitistički<sup>49</sup>, usmjeren na „iskapanje” rariteta američke *soul* produkcije, tj. kvalitetnih plesnih pjesama koje zbog hitovima sklonog Top 40 radijskog formata nikada nisu stekle širu prihvaćenost (Reynolds, 2009). Iako je *northern soul* dospio i do Londona, tek je sljedeće desetljeće pokazalo pravu snagu mančesterske glazbene scene, istovremeno je čvrsto povezavši s *brownfield* gradskim okolišem, tada već teško pogođenim gubitkom industrije. Krajem sedamdesetih najpoznatiji je *punk* bend The Sex Pistols<sup>50</sup> nastupao u Manchesteru pred svega pedesetak ljudi, od kojih će neki kasnije postati dijelom svjetske glazbene povijesti. Među njima se ističe Anthony Wilson, voditelj na lokalnoj televizijskoj postaji i ubrzo potom osnivač osebujne izdavačke kuće<sup>51</sup> Factory Records, citatom s početka poglavlja ocrtano – namjerno smještene u dio grada obilježen ruševnim zgradama. Factory Records se u 1980-ima prometnuo u jednu od pokretačkih snaga britanskog *rock* zvuka, prvenstveno zastupajući bendove kao što su Joy Division, New Order, The Durutti Column te u kasnijem razdoblju Happy Mondays i The Stone Roses. Jednako je važan projekt Factoryja bio klub Haçienda. Otvoren je 1982., a odlikovao se ogoljenim industrijskim dekorom posve suprotnim uobičajenom klupskom interijeru (Garnier, Brun-Lambert, 2005). Također, posjedovao je za ono vrijeme nezamislivo velik plesni podij te je mogao primiti više od tisuću posjetitelja. Nakon razočaravajućeg otvorenja vjerovalo se da će Haçienda doživjeti spektakularan neuspjeh i odvesti u bankrot čitavu krovnu organizaciju, no sve se promijenilo kada se, razmjerno naglo, pojavio najveći plesni fenomen suvremene povijesti – *rave*.

Više pokret nego glazbeni pravac, *rave* potječe od triju glazbenih žanrova: *disca* nastalog u manhattanskim *loftovima*, zatim *housea*, nazvanog skraćivanjem imena kluba Warehouse<sup>52</sup> u Chicagu te detroitskog *techna*<sup>53</sup>. Gledano u cjelini, nameće se zaključak da je svoje korijene *rave* pronašao redom u onim *party* scenama koje su svoj procvat barem dijelom dugovale *brownfieldu*; prvoj je služio kao pozornica, drugoj kao inspiracija, a trećoj kao ambijent. Nakon neuspješnog otvaranja, Haçienda je postupno uspjela privući plesače

<sup>48</sup> Kao žanrovski pravac

<sup>49</sup> Uobičajena je bila praksa skrivanja omota i naljepnica ploča, kako bi DJ-i osigurali da ih zbilja jedini posjeduju (Garnier, Brun-Lambert, 2005).

<sup>50</sup> Točan datum nastupa i danas je upitan jer su u spomenutom razdoblju The Sex Pistols zapravo četiri puta nastupali u Manchesteru, što usmena povijest najčešće zanemaruje (Crossley, 2008).

<sup>51</sup> Iznimno je teško odrediti narav poslovnog modela Factoryja, ne samo zato što se nisu ograničavali na glazbenu proizvodnju. Projekt najbolje opisuje samoprogllašeni manifest: „Umjetnik posjeduje sav svoj rad. Izdavačka kuća ne posjeduje ništa. Naši bendovi imaju slobodu odjebati nas.” (Winterbottom, 2012:109.minuta)

<sup>52</sup> Engl. *skladište*

<sup>53</sup> Čija se ogoljela struktura i „hladan” zvuk često, baš kao i u slučaju Manchestera, dovode u izravnu vezu s ruševnim krajolikom propale industrije u gradu Detroitu



kombinacijom *indie rocka* i crnačke elektronske glazbe (kao što su rani hip-hop i *electro*) (Lawrence, 2006). Kada je pak 1988. godine svoj glazbeni program posvetila *raveu*<sup>54</sup>, klub i okolno područje ubrzo su postali globalno važnim simbolom mladenačke kulture. „Okolno područje” u ovom slučaju podrazumijeva napuštena skladišta i druga *brownfield* područja koja su postala pozornice cjelonoćnih ilegalnih plesnih okupljanja uz zvukove elektronske glazbe, nastupe DJ-a i obilno korištenje narkotika, nazvanih jednostavno *warehouse partyjima*<sup>55</sup> (Poschardt, 1998). Taj se tip *partyja*, velikim dijelom potaknut nacionalnom politikom zatvaranja klubova već u 2 sata ujutro (Garnier, Brun-Lambert, 2005), pojavio početkom desetljeća 1980-ih i isprva je bio žanrovski neodređen. DJ-i su reproducirali sve oblike plesne glazbe (Reynolds, 2009), no dolaskom *ravea*, *warehouse partyji* postali su hramovi pokreta. Grad Manchester, zbog vitalnosti i uzburkanosti scene kolokvijalno prozvan *Madchester*, vjerojatno nije geografsko izvoriste *warehouse* pokreta, ali su brojnost dostupnih prostora nakon povlačenja industrije, rad Factory organizacije te klub Haçienda s pripadajućom estetikom učinili pokret prepoznatljivim mnogim budućim akterima.

Kao što su se kasnije analize cjelonoćnih plesnih provoda najčešće odnosile na *rave*, tako su se i studije *ravea* dobrim dijelom bavile narkoticima, osobito onima kojima je porasla konzumacija. Već je rečeno da je Simon Reynolds dobar dio svoje knjige o *rave* pokretu „Energetski bljesak” posvetio MDMA-u. Pritom on hvali djelovanje tog spoja na ljudski mozak, osobito u usporedbi s učinkom alkohola. *Ecstasyju*<sup>56</sup> pripisuje niz pozitivnih fenomena na široj *party* sceni s kraja osamdesetih te pritom argumentaciju u najvećoj mjeri potkrepljuje činjenicom da je 1988. godine, koju se drži prvom udarnom godinom *rave* pokreta, zabilježen rekordno nizak broj incidenata na mančesterskim nogometnim utakmicama (Reynolds, 2009). Iako je djelovanje narkotika na ljudski mozak neosporno te zbilja jest moguće da je tih godina MDMA bio najdostupnija i najčešće uzimana droga (čiji je miroljubivi i neagresivni učinak dobro dokumentiran), problem je Reynoldsova i sličnih zaključivanja u tome što su narkotici, uključujući MDMA, bili prisutni i ranije i kasnije. Isto vrijedi za načine konzumiranja narkotika, koje Reynolds smjelo povezuje s negativnim promjenama na engleskoj *rave* sceni: od smjene prevladavajućih žanrova pa sve do konačne propasti scene uzrokovane neumjerenošću. Narkotici se pak, tiho regulirani zakonom ponude i potražnje, uzimaju već desetljećima, u svim kombinacijama i količinama. Na osobnom

---

<sup>54</sup> Točnije, *acid houseu*, tada popularnom podžanru *housea*, no kako su se u osnovi slični žanrovi elektronske glazbe često smjenjivali u popularnosti, u tekstu ću se držati krovnog termina *rave*.

<sup>55</sup> Engl. *skladišni party*, *party u skladištu*

<sup>56</sup> Ranije navedeno; ulično ime za MDMA

iskustvu mogu posvjedočiti zapažanje da se na *party* sceni već više godina odvija povratak svojevrsnom etosu neumjerenosti uz nediskriminatornu uporabu svih dostupnih spojeva, ali bez sustavnog utjecaja na jačanje, slabljenje ili promjene u plesnoj kulturi. No, u više izvora je dokumentirano da je *rave* scena iznjedrila dotad neuobičajenu *party* atmosferu, u kojoj se, doista, podrazumijeva miroljubivost posjetitelja/plesača (Hitzler, 2001).

Nakon procvata u mančesterskoj okolini, fenomen *warehouse partyja* zaživio je širom Velike Britanije. Ustrajnošću se, unatoč ilegalnom karakteru i masovnosti organiziranih događanja, osobito isticao kolektiv Spiral Tribe, koji se prethodno ujedinio s pokretom engleskih *luralica*. Otočki je fenomen putujućih konvoja često bio inspiriranih *new age* filozofijom te je krajem osamdesetih godina brojio gotovo 80 tisuća sljedbenika. Spiral Tribe je tako od 1991. nadalje organizirao velike *raveove* u napuštenim zračnim lukama i kamenolomima, a vrhunac je bio festival Castlemorton iste godine. Iako se odvijao na otvorenom pa izmiče kategoriji *brownfield warehouse partyja*, smatran je najuspjelijim *rave* događajem ere, s procjenama broja posjetitelja između 20 i 40 tisuća (Reynolds, 2009). Usporedno su DJ-i, kao glavne i najekspoziranije figure pokreta, bili doživljavani kao njegovi heroji, ali su pritom i nemilosrdno proganjani od vlasti (Poschardt, 1998). Nakon što je član *rave* kolektiva Exodus prilikom naprasnog prekidanja *warehouse partyja* uhićen, tri tisuće mladih prosvjedovalo je ispred policijske postaje (Reynolds, 2009). Policijska je represija nad (u osnovi ipak ilegalnim) pokretom tijekom godina intenzivirana, pridonijevši polaganom raspadu scene. Laurent Garnier, svjetski poznati DJ i sudionik onodobnih događaja, ukazuje upravo na 1991. godinu kao početak kraja idealističke faze pokreta, prije svega zbog proširenih ovlasti koje je izborio Pay Party Unit, odjel britanske policije zadužen za suzbijanje *warehouse partyja*, ali i zbog sve većeg uplitanja organiziranog kriminala, privučenog mogućnošću zarade od prodaje narkotika (Garnier, Brun-Lambert, 2005).

Legislativni vrhunac hajke na *raveove* bio je Criminal Justice Bill, zakon izglasan 1994. godine, koji „zabranjuje da se više od petero ljudi spontano okuplja na javnom mjestu s ciljem slušanja repetitivne glazbe” (Garnier, Brun-Lambert, 2005:191). Paradoksalno, time je ponuđena svojevrsna definicija glazbe prisutne na cjelonoćnim plesnim događanjima: repetitivna glazba. I *funk*, i *disco*, i latino stilove, i pop-glazbu slabije inspiriranu klasičnim *rockom*, kao i stilove *rock* glazbe inspirirane *raveom*, te svakako bezbrojne stilove elektronske glazbe, odlikuje struktura neprekinutog ritma čiji se obrasci često ponavljaju te bi se s više gledišta mogla opisati kao repetitivna.

Problemi s vlastima ipak nisu bili glavni problem s kojim se suočavala Hačienda tijekom devedesetih, već je to porast nasilja i organiziranog kriminala. Klub je predstavljao prevažno tržište narkotika pa su se bande organiziranih preprodavača ustrajno borile za prestižni teren Hačiente. Dogovor s najmoćnijom kriminalnom organizacijom i zapošljavanje njenih pripadnika kao klupskih redara na određeno su vrijeme smirili atmosferu, no broj posjetitelja je već bio opao.

Istovremeno se u Manchesteru, kao i u ostatku Velike Britanije, odvijala promjena u politici spram mladenačke kulture. U prvi je plan izbila profitabilnost uslužnih djelatnosti, pa su namjenska mjesta plesa dobila službenu oznaku NTE<sup>57</sup>, noćnih ekonomija. Rast legalnog mančesterskog noćnog života odvijao se u sklopu šireg projekta urbane regeneracije (Hutton, 2006) i s vremenom se povećao broj barova i klubova, prvenstveno kroz uspjeh projekta Northern Quarter<sup>58</sup>, nekoć „oronulog”, a sada „revitaliziranog” dijela grada. Navodnici koje stavljam nisu slučajni, već odražavaju niz problema britanskog NTE koncepta koje ću pobliže objasniti u narednom poglavlju. Za analizu mančesterske *party* scene najbitnije je pretvaranje *Madchestera* u prostor puke ikonografije koji čeka konkretno iskorištavanje, po mogućnosti na ekonomskoj osnovi. Studije razvoja Manchestera tako njegovu glazbenu povijest smještaju među *pull* faktore za privlačenje raznih oblika ekonomske djelatnosti (Borg i Russo, 2005) ili pak koriste podatak<sup>59</sup> kako je *Madchester* rezultirao 25-postotnim porastom broja studenata (Brown et al, 2000). Istovremeno se gotovo nigdje ne spominje daljnji razvoj glazbene scene, osim u tvrdnjama o (navodnim) blagodatima kulturnog *klasteringa*, što će također biti obrađeno u sljedećem poglavlju. U stvarnosti, grad u procesu regeneracije nije znao što učiniti s umjetničkom granom koja naizgled „ne zna što želi”, pozivajući istovremeno na svojevrsni *laissez faire* pristup, ali i državnu/gradsku pomoć u vidu uklanjanja zakonskih barijera (Brown et al, 2000), što se u očima političara i urbanih planera činilo nemogućom kombinacijom. Umjesto toga, gradske su se vlasti okrenule uspješnom ostvarivanju ciljeva svojstvenih NTE poduzetništvu – kulturnim četvrtima, barovima i klasičnim klubovima.

Percepcija Manchestera i Northern Quartera kao uzornih primjera usmjeravanja mladenačke energije u ekonomske svrhe nije bila univerzalno odobravana. Hollands i Chatterton (2002) u studiji o prednostima i nedostacima kulturne rekonstrukcije sjevernoengleskih gradova navode kako je „važno u pričama o uspjehu promatrati i lice i

---

<sup>57</sup> Night time economies

<sup>58</sup> Engl. *sjeverna četvrt*

<sup>59</sup> Pomalo neuvjerljiv ili bar neprovjerljiv

naličje te prepoznati da su mnogi lokalni mladi isključeni iz takvog prosperiteta” (Hollands i Chatterton, 2002:312). Hutton (2006) pak u feministički usmjerenoj studiji (uglavnom) mančesterske klupske scene na više mjesta napominje kako u gradskim klubovima često postoji set nepisanih pravila o odjeći i stavu primjerenima prostoru. „Posjećivanje *mainstream*<sup>60</sup> house klubova s nadzornim kamerama, službenim osobljem na ulazu te ispunjenim općinskim pravilima pretvorilo se u reguliranu suprotnost zabranjivanom podrijetlu te prakse” (Collin, citiran u Hutton, 2006:33).

Iako je Haçienda bila na glasu kao slobodnije i opuštenije mjesto od svega što je nudila klasična večernja „pivska” kultura (Hutton, 2006), financijski su je i drugi problemi doveli do trajnog zatvaranja 28. lipnja 1997. godine. U emotivnom opisu posljednjeg posjeta lokaciji nekadašnjeg kluba, Laurent Garnier govori o moderniziranom Manchesteru u kojem je staklo zamijenilo nekad tipične cigle. „Šminkerski” kvartovi zamijenili su one oronule, a „na mjestu gdje se trebala nalaziti zgrada Haçiende vidjeli smo velike panoe duž zgrade sakrivene teškim plastičnim zastorima. Tu, pred našim očima, rastegnuta uz blok, otisnuta slova su tvrdila: ‘THE HAÇIENDA, THE PARTY IS OVER’. Na drugom pločniku, jedan prodajni ured nudio je maketu stambenog bloka Haçienda kako su ga zamislili arhitekti” (Garnier, Brun-Lambert, 2005:288).

---

<sup>60</sup> U kasnijem tekstu pobliže objašnjen u sklopu dihotomije *mainstream/underground*, termin se najlakše može prevesti kao *konvencionalno* ili *komercijalno*

## 8. Ekonomija plesnih podija

Kada je *rave* fenomen dosegao razmjere globalnog pokreta bilo je već posve jasno da „ekonomija noći” predstavlja previše značajan izvor prihoda da bi se održala na marginama. Gradovi poput Manchestera, zbog bolne industrijske prošlosti u potrazi za novom paradigmom, pronašli su je u procesu revitalizacije, obilježenome arhitektonskom obnovom i promjenom samoreprezentacije. Grad je trebao postati „sigurniji, čišći i estetski ugodniji, kao dio borbe za prepoznavanje u globalnim razmjerima, s posve novim instrumentima te u posve novoj areni” (Bottà, 2012:127). U sklopu nove valorizacije industrijskih prostora na povlašteno se mjesto vratilo štovanje baštine i romantiziranje prošlosti (Tallon et al, 2006), što odražava i rečenica Sharon Zukin kako „posjećujemo dokove Londona umjesto onih u Rotterdamu jer je industrija romantična tek kada jednom nestane” (Zukin, 1982:59).

U Velikoj Britaniji koncept NTE-a, noćne ekonomije, bilježi uzlet od vremena premijerke Margaret Thatcher, kad se na privatni kapital počelo gledati kao na spas od rastuće nezaposlenosti i kriminala. Barovi, pubovi i klubovi tada postaju važnima u preuređenju urbanog centra (Hollands i Chatterton, 2002). Iako je taj proces donio mnoštvo novih plesnih podija, kulturna je raznolikost neizbježno ustupila mjesto ekonomskoj profitabilnosti te je „sposobnost gradova da proizvode kulturu danas upregnuta za potrebe produktivnosti” (Scott, citiran u Garcia, 2004:317). Time se pokazuje malo interesa za probleme socijalne inkluzivnosti i multikulturalne reprezentacije. Tim Lawrence (2006) prepoznaje trendovski povratak *disco* glazbi u londonskim klubovima druge polovice devedesetih kao pokušaj umjetne injekcije multikulturalizma u inače rasno homogenu klupsku kulturu, dok Ben Malbon (1999) prenosi iskustva plesača koji su, čekajući na ulazak u klub, svjedočili preferencijalnom tretmanu gostiju koji u klub unose „šarolikost”, baš kao i slučajeve obrnutih, diskriminatornih situacija. Seo (2002) pak postavlja ključna pitanja o profilu posjetitelja kojima su namijenjeni sadržaji, a upozorava i na opasnost stvaranja „pristojne”, korporativne umjetnosti koja se lakše može prodati konzumentima. Važno je napomenuti da se problemi inkluzivnosti u slučaju *brownfield partyja* nisu spominjali<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Ponovo, osim rasne komponente. *Rave* je, naime, ipak u osnovi bio „bijeli” fenomen (Reynolds, 2009), međutim, segregacija nikad nije bila službena praksa na *raveu*, dok su u klasičnim klubovima politike provedene na ulazu na razne načine odražavale diskriminaciju.

Veća prihvatljivost „pristojnog” modela rada postala je ipak očitom kada su sredinom devedesetih<sup>62</sup> *partyji* najvećim dijelom napustili *brownfield* i vratili se u klubove, a istovremeno je medijska panika oko narkotika i elektronske glazbe nestala s naslovnih stranica tabloida (iako se konzumacija nije nimalo smanjila). U *brownfieldu* su pak većim dijelom ostali samo organizatori poput ranije navedenog Spiral Tribe-a – kolektivi inspirirani političkim ciljevima (Krnić i Perasović, 2013). Korporativno ustrojeni lanci klubova, u početku s identičnim nazivima koji su kasnije individualizirani<sup>63</sup>, u Velikoj su Britaniji prisutni još od 1970-ih, a Thornton (1995) pripisuje upravo njihovoj sveprisutnosti eventualno širenje *warehouse partyja*, koje opisuje kao kolektivnu reakciju na pretjeranu komercijalnu prirodu klasičnog klupskog iskustva. Riječima jednog *rave* organizatora iz toga doba: „razlika između *ravea* i kluba je jednaka razlici u putovanju na neko lijepo, a opet neotkriveno mjesto za odmor i povratka na isto mjesto pet godina kasnije kako bi pronašao 25 novoizgrađenih hotela. *Raveovi* istražuju nove prostore, dok su klubovi stara i predvidljiva mjesta” (Paskin, citiran u Thornton, 1995:42).

Polaganim nestankom idealističkog, široj javnosti šokantno masovnog *rave* pokreta, šarolike scene *party* glazbe sve su se više dijelile na *mainstream* i *underground*. Dok je *mainstream*, ranije već spomenut kao označitelj svega konvencionalnog, a popularnom percepcijom smješten je u komercijalne prostore i obilježen je glazbenim stilovima prisutnim na radijskim ljestvicama<sup>64</sup>, *underground* prvenstveno označava suprotnost ovom prvom te je pružanje *različitog iskustva*. I to ne samo glazbenog i plesnog, već uključuje tolerantniji stav prema ženama i manjinama, kao i nedostatak *dress codea* (Hutton, 2006). Lawrence (2003) pak za njujorškog DJ-a Larryja Levanea tvrdi da je svojim prikriveno-komercijalnim<sup>65</sup> načinom rada u Paradise Garageu *underground* izmjestio iz područja kontrakulture ili politike ljevice u pojednostavljen otpor korporativnom načinu djelovanja – njega se ne smatra neprijateljskim zbog kapitalističkog načina proizvodnje, već zato što je spor, birokratičan i, što je najvažnije, neinformiran.

Točna je konstatacija Krnić i Perasović da „hoće li određeni klub, specifičan *party* ili dio scene biti ocijenjeni kao *mainstream* ili *underground* ovisi o selekciji kriterija koji se

---

<sup>62</sup> Kada su restrikcije oko radnog vremena počele slabiti, a klubovi ostajali otvoreni sve dulje u noć

<sup>63</sup> Kada je zaključeno da je posebno imenovanje svakog kluba bolje za *brand party* iskustva kakvo plesači priželjkuju (Mintel, vidi u Thornton, 1995)

<sup>64</sup> Iako je Thornton (1995) postavila i uspješno potvrdila tezu kako ne postoji jedan jedinstveni *mainstream* već niz ponekad vrlo različitih usmjerenja, a njihovi akteri nalaze temelj izgradnje osobnih identiteta upravo u toj različitosti.

<sup>65</sup> Vodeći veliki komercijalni klub kojega treba napuniti svaki vikend, ali izbjegavajući ikakvo spominjanje u medijima

primjenjuju pri takvu određenju, i utoliko se radi o konceptima koji imaju slabu univerzalnu analitičku moć” (Krnić i Perasović, 2013:346). No ipak, definicija koju nudi Lawrence odražava *undergroundu* često pridavanu osobinu – *autentičnost*. Thornton jasno iznosi svoj stav prema autentičnosti *undergrounda* rečenicom kako je „autentičnost u glazbi poput *hepienda* u holivudskim filmovima – utješna nagrada za suspenziju nevjerovanja<sup>66</sup>” (Thornton, 1995:49), no ona još uvijek *underground* smješta u sferu subkulturnog djelovanja. Potrebu za istim tim *underground* subkulturnim djelovanjem Pasquinelli (2008) ilustrira tezom kako je ono nastalo kao rezultat jasne podjele rada svojstvene industrijskom dobu, no da je suvremeni financijski orijentirani i gentrificirani grad svoju valorizaciju pronašao upravo u iskorištavanju tekovina subkultura, koje je danas *inkorporirao* u koncept kulturne industrije istovremeno im neutralizirajući subverzivnu moć. Pitanje koje mu se čini očitim jest: „kakva je budućnost gentrifikacije, ako više nema subkultura i njihove proizvodnje ‘dodane vrijednosti’ koja će zatim kružiti gradom?” (Pasquinelli, 2008:3).

Inkorporacija industrijske estetike ponekad se pojavljivala u potencijalno bezazlenim oblicima, kao što je pojava *workwear* modnog trenda na *partyjima* (Richard, 2001), prema kojemu se plesači odijevaju u, kako ukazuje prijevod s engleskoga, radnu odjeću kakva se nekoć nosila u tvornicama. Ili bar njezinu moderniziranu, stiliziranu verziju. No opasnost koji inkorporacija – očima Antonija Gramscija „proces putem kojega različite društvene grupe ili subkulture, prethodno definirane u opoziciji prema dominantnoj hegemonij kulturi, bivaju neutralizirane na način da postaju dijelom kulture kojoj su bile suprotstavljene” (Krnić i Perasović, 2013:90) – donosi za umjetnost i ples u suvremenom gradu možda je najočitija u slučaju *neo-bohemia*. Tim se izrazom označava *novoboemski* oblik urbane regeneracije, sličan britanskom, a posebno izražen u slučaju čikaške Wicker Park četvrti (Lloyd, 2002). Referenca na boemski život uistinu se odnosi na prisutnost umjetnika koji „daju boju” četvrti. Iako, što se tiče pomaganja umjetnosti u bilo kojem obliku, glavna je koncentracija na njenoj ekonomskoj isplativosti i/ili isplativosti njene prisutnosti u okolišu<sup>67</sup>, dok se prednosti za umjetnike opravdavaju beneficijama kulturnog *klasteringa*. Taj se proces, koji podrazumijeva smještanje sadržaja sličnog tipa u prostornu blizinu, često smatra izrazito učinkovitim u slučaju ekonomija baziranih na znanju (među koje se ubrajaju i one kulturno-umjetničke) (Borg i Russo, 2005). Istraživanja su međutim pokazala da kulturni *klastering* može pridonijeti pogoršanju društvene nejednakosti te da nameće model djelovanja u kojemu je

---

<sup>66</sup> Koja predstavlja nužni element *imerzije* u svijet filma

<sup>67</sup> Za ilustraciju, spomenimo izrazito pojednostavljenu konstataciju autora rada o Wicker Parku kako umjetnicima uopće ne treba stambeno pomagati jer ionako preferiraju oronulost prostora.

orijentiranost prema tržištu nužni preduvjet uključenosti u društvene tokove (Miles i Paddison, vidi u Gospodini, 2009), Općenito, studija provedena u 12 europskih gradova pokazala je da je „većina takvih projekata povećala fizičku i socijalnu fragmentaciju u gradovima” (Swyngedouw et al, citirani u Gospodini, 2009:1161).

*Neo-bohemijama* se ponekad nazivaju i neki *brownfieldom* ispunjeni dijelovi nekadašnjeg Istočnog Berlina, prvenstveno oni koje posjećuju *techno-turisti*, što je popularno ime za tisuće ljudi koji svakog vikenda posjećuju taj grad radi njegove svjetski poznate klupske scene (Garcia, 2016). U uvodu je već naznačeno da je grad Berlin – zbog svoje turbulentne prošlosti razaranja, gradnji, raznovrsnog upravljanja i desetljeća podjele – razvio specifične kodove i prakse, ali da i mentalitet građana Berlina po mnogočemu predstavlja anomaliju u procesu razvoja *brownfield partyja*. Ipak, nemoguće ga je zanemariti.

Hip-hop, *house* i *techno*, odreda žanrovi plesne glazbe, razvili su se na mjestima koje je industrijsko društvo napustilo (Klein, 2001). Stoga nimalo ne čudi eksplozija *rave* scene u Berlinu nakon reunifikacije grada krajem 1989. godine i „otkrića” velikih količina praznih prostora u nekadašnjem Istočnom Berlinu, bilo lokacija propale industrije ili stambenih prostora Nijemaca koji napuštali istočni dio grada. Uslijedila je eksplozija skvotiranja i ubrzo se pokazalo da su organizatori plesnih događanja bili najhrabriji i najustrajniji, često i prvi u zauzimanju na jednu noć raznih *brownfield* lokacija, velikih i malih (Göbel, 2015). U drugim okruženjima nezamisliva, takva je praksa bila tolerirana od vlasti (Garnier, Brun-Lambert, 2005), pa se u desetljeću 1990-ih pojavilo mnogo „stalno okupiranih” klupskih prostora. Berlin je postao svojevrsni *techno* raj.

U knjizi „The Re-Use of Urban Ruins: Atmospheric Inquiries of the City” Hanna Katharina Göbel (2015) opisuje Berlin nakon idealizmom obilježenih 1990-ih, u vrijeme kada je, ponovnim uspostavljanjem stabilnije vlasničke strukture *brownfield* prostora, u novom tisućljeću omogućeno nastajanje nekih dotad nepostojećih oblika iskorištavanja ruševnih prostora. Ovaj put nije bilo riječ o plesnim ili glazbenim scenama, već onim temeljenim na elitno-umjetničkoj<sup>68</sup> ili komercijalnoj ponovnoj upotrebi postojećih struktura. Autorica pritom zauzima drugačije gledište od onoga kojemu je usmjeren ovaj rad. Ona prvenstveno hvali vizualnu privlačnost bivših industrijskih prostora, dok najvećim dijelom zanemaruje njihovu

---

<sup>68</sup> Takvom bi se opisu mnogi akteri scene vjerojatno snažno usprotivili, jer je većina njihovih radova bila otvorena svima, no smatram da strogi kuratorski kriteriji, obilno korištenje projekata u gradske promotivne svrhe, političke veze koje su akteri posjedovali, a uostalom i sama činjenica da su skoro svi bili doseljenici iz raznih dijelova Zapadne Njemačke, opravdavaju označitelj *elitnog*.



memorijsku vrijednost<sup>69</sup>. Na primjer, iako su u 1990-ima ilegalni (ili polu-legalni) klubovi redovito zadržavali imena ranijih industrijskih i sličnih prostora, Göbel tu praksu naziva „transformativnom” (2015:133). U kontekstu ovoga rada logičnije bi bilo nazivati je „stabilizatorskom”, pri čemu bi se razlika između dva poimanja nalazila u načinu promatranja prostora: kao neživi katalizator transformacije ili kao živi čimbenik stabilizacije. Općenito, primjeri ponovne upotrebe koje Göbel hvali tretirali su *brownfield* prostor kao kulisu koju „znalac”, umjetnik ili arhitekt, može i mora upotrijebiti onako kako želi. Značajni su pritom brojni primjeri odluka da se umjetnički „naglas” dotad minorni aspekti<sup>70</sup> ruševine, jer ukazuju na pokušaj fabriciranja povijesti, kao i svojevrsnu aroganciju sadržanu u pretpostavci da će svi posjetitelji fabrikaciju doživjeti na način koji je umjetnik zamislio.

Istovremeno, komercijalna upotreba *brownfielda* još više naglašava prevalenciju funkcionalističkog pogleda na te prostore. Značajnu ulogu u industriji organizacije događanja ima djelovanje lokacijskih skauta, što je u devedesetima započelo kao neprofesionalizirana praksa potrage za novim pozornicama plesa, a danas je pretvoreno u komercijaliziranu profesiju. Ti profesionalni „lovci na prostore” vrebaju na *brownfield* lokalitete koje će biti lako preoblikovati dizajnerskom intervencijom prema željama klijenta, no najvažnije – lokalitete koji posjeduju traženu „atmosferu”.

U djelu „Atmosphäre” iz 1995. godine Gernot Böhme opisuje čin gradnje kao čin stvaranja atmosfere, koja „konstituirá i stabilizira jedinstveni karakter zgrade” (Böhme, citiran u Göbel, 2015:10), ali nastavlja da „atmosfera može postati konceptom samo ako se uspije postići osobit međuodnos između subjekta i objekta” (Böhme, citiran u Göbel, 2015:10). Upravo je taj veznik „i” između čovjeka-subjekta s jedne i zgrade-objekta s druge strane ono što, prema Böhmeu, konstituirá atmosferu. Suprotno zaključcima od Göbel, u takvom se gledištu mogu uočiti znaci promatranja zgrade kao konstitutivnog elementa (u našem slučaju: *partyja*), a ne samo kao dostupne i lako izmjenjive kulise. Način na koji Lehtovuori opisuje slučaj okupacije jednog željezničkog skladišta u Helsinkiju, u kojem ožiljke vremena i povijesne aluzije ručno rađenih cigala drži elementima konstituiranja posebne atmosfere koja biva prepoznata i od korisnika i posjetitelja (Bottà, 2012) također govori o mogućem shvaćanju pojma različitom od ahistorijskog i apolitičnog, za koje su se opredijelile Göbel i Schwanhäußler.

---

<sup>69</sup> Što uostalom i nije iznenađujuće za grad u kojem je *brownfield* odigrao toliko veliku ulogu da je korištenje istog sasvim normalizirano

<sup>70</sup> Poput pojedinačne prostorije ili zida

Etnologinja Anja Schwanhäußer, naime, u svojoj studiji berlinskog *techno-undergrounda* na atmosferu gleda kao nešto što „utječe, a ne informira” (Schwanhäußer, citirana u Göbel, 2015:9) te naglašava da organizatori u potrazi za mjestom održavanja *partyja* najčešće smještenom u *brownfieldu* ne mare previše za simboličku i povijesnu važnost prostora već se koncentriraju na potragu za potencijalnim „atmosferskim kvalitetama” (Schwanhäußer, citirana u Göbel, 2015:9). Prema viđenju Göbel, temeljni termin kojim se služi Schwanhäußer ipak nije atmosfera već „pretjerana senzibilizacija osjetila” (Schwanhäußer, citirana u Göbel, 2015:95) koju potiče *party*. U njenoj upotrebi preimenovan u *overstimulation*, pretjeranu stimulaciju osjetila, Göbel tom aspektu *party* iskustva pripisuje niz pozitivnih učinaka, čak i potencijal poništavanja razlika u socijalnom statusu, no istovremeno u definiranju pretjerane stimulacije jednaku važnost pridaje i upotrebi stroboskopskog svjetla – efektnog, ali u osnovi estetskog sredstva kreiranja drukčijeg vizualnog i temporalnog<sup>71</sup> okoliša. Ovdje nadodajem iz osobnog iskustva: tijekom *partyja* stroboskop se uključuje razmjerno rijetko, a njegovim isključenjem dolazi do svojevrsnog vizualnog šoka „povratka u normalu”, što u velikoj mjeri podsjeća na Malbonovo *oceansko iskustvo* – ono je na sličan način karakterizirano „dobrodošlim početkom” i „otriježnjujućim svršetkom”, mnogo više nego osjećajem da za njegova trajanja plesač „plovi oceanom”.

U knjizi od Göbel, a osobito u intervjuima s organizatorima i izvođačima *partyja* mogu se uočiti povremena spominjanja teorije koje su ustanovili autor Deleuze i Guattari. Slobodnije shvaćanje njihove teorije držim ključem za potencijalno razumijevanje fenomena *brownfield partyja*. Stoga ću u narednom poglavlju posvetiti pažnju ovoj teoriji.

---

<sup>71</sup> Zbog načina kako stroboskop, rapidnim paljenjem i gašenjem svjetla, fluidnost vremena naizgled pretvara u niz statičnih slika

## 9. Pogled (na) Deleuzea i Guattarija

Teorija Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija, predstavljena najvećim dijelom u knjigama *Antiedip* (2015) i *Tisuću platoa* (2013), proteklih je desetljeća inspirirala mnoge analize u različitim poljima znanosti te bila otvorena različitim interpretacijama. Dijelom to treba zahvaliti utemeljenosti i obuhvatnosti same teorije, ali i poetski asocijativnog stila kojim su napisana spomenuta djela.

Među autorima koje spominjem u ovome radu, Simon Reynolds i Tim Lawrence su se najčešće referirali na termine Deleuzea i Guattarija, pri čemu je Lawrence (2007) posebno uvjerljivo izložio argumentaciju za *delezogatarijski*<sup>72</sup> karakter jednog dijela njujorške umjetničke scene iz 1970-ih. Osim njih, glazbenu i plesnu primjenu terminologije može se pronaći kod Gilberta, Jordana, Halla i Zukić, Portanove, Murraya te mnogih drugih. Ni sfera urbanog planiranja i njemu pripadajuće znanosti nisu zaobišli Deleuzea i Guattarija, pa su autori poput Hillier, Abrahamsa, Bonte te, osobno držim: posebno važnih, Purcella i Borna nastojali njihovu filozofiju primijeniti na planiranje prostora<sup>73</sup>.

Dotad neupoznat s teorijom ta dva autora, kroz radove Tima Lawrencea počeo sam otkrivati njenu moguću snagu i primjenjivost na tumačenje noćnog urbanog života, često neshvaćenoga upravo zbog spoja racionalnih i neracionalnih motiva koji upravljaju njime. No istovremeno, često sam nailazio i na pretjerano utopistička shvaćanja njihovog pojma „tijela bez organa“, doslovno primijenjenog na plesača koji je posve i trajno (barem dok pleše) slobodan, a poseban je i slučaj termina refrena<sup>74</sup>. Njega Deleuze i Guattari prikazuju u samo naizgled lošem svjetlu, što su mnogi autori<sup>75</sup> shvatili doslovno i potencijalno pogrešno<sup>76</sup>. U

---

<sup>72</sup> U literaturi na engleskom jeziku riječ „*deleuzoguattarian*“ je prilično uobičajena složenica, nadahnuta opetovanim umanjivanjem vlastitog individualnog doprinosa od strane jednog i drugog autora; kako se ona u hrvatskom jeziku nije uvriježila, upotrijebit ću je samo ovaj put.

<sup>73</sup> Možda točnije: *planiranje planiranja* prostora, zbog činjenice koju Abrahams (2017) često napominje – da urbani planovi inspirirani Deleuzeom, zbog percipiranog „idealizma“ vrlo rijetko dopiju dalje od faze planiranja. Najkraće objašnjeno, taj (već u startu reducirani) *delezovski* pristup, kakvoga predlažu Abrahams i Hillier, pretpostavlja da svi koji imaju neke veze s projektom imaju i pravo glasa pri donošenju odluka. Praksa pak pokazuje da se vrlo brzo neki akter ili čimbenik izdvoji te odlučivanje postane hijerarhijsko; financijer nametne svoju ideju, regulatorni okvir koji se mora slijediti ne odgovara stanju na terenu, itd...

<sup>74</sup> Točnije, riječ je o terminu koji je prevoditelj engleskog izdanja odabrao za izvorni *ritournelle*. Marko Gregorić, prevoditelj hrvatskog izdanja, mudro se odlučio na izraz *ritornel* i time izbjegao moguću konfuziju.

<sup>75</sup> Pa i jedna cijela *techno*-orijentirana glazbena izdavačka kuća, nazvana Mille Plateaux po originalnom francuskom imenu djela Tisuću platoa

<sup>76</sup> Ponovno, najkraće i možda redukcionistički objašnjeno, Deleuze i Guattari *ritornel/refren* vide kao povratak strukture i reda, od kojeg se mora bježati. No istovremeno, *ritornel/refren* je nužan, kao što je i red u nekom obliku nužan, ali takav koji lako dopušta ponovni bijeg. U kasnijem će tekstu važnost tih procesa biti pobliže

urbanom planiranju pak, unatoč obećavajućoj demokratičnosti cijelog procesa kakav predlaže većina autora, nikako nisam mogao zanemariti problem *postanka*, koji ću pobliže objasniti malo niže. U planiranju, *postanak* je važan za vrijeme cijelog procesa, sve dok on traje, no kada je jednom gotov, *postanak* je također gotov i gotovi projekt je gotova struktura, čime se negiraju postulati cijele teorije.

Ontologija *postanka* je ključna za teorijsku tradiciju post-strukturalizma, u koju se ubrajaju Deleuze i Guattari. Dok strukturalizam označava formiranje seta odnosa između elemenata (kao što su različiti društveni fenomeni) kojima ih se nastoji smjestiti u čvrsti, suprotstavljeni, međusobno uvjetovani odnos, ili točnije „konfiguraciju” (Foucault, 1986:22), post-strukturalizam na svijet gleda kao na niz elemenata koji su „u procesu postanka u nešto drugo” (Purcell, 2013:22), čime fluidni i subjektivni karakter i aktera i elemenata dolaze u prvi plan. U praksi, to znači da bilo kakvo uspostavljanje teorije kako „ovo vodi ovome”, negira *postanak* i vodi ka strukturalizmu. To je ujedno i ono što me je privuklo teoriji Deleuzea i Guattarija, jer – iako sam većini fenomena s *brownfield partyja* o kojima sam dosad pisao osobno i svjedočio, za nijedan ne mogu reći da konstituira pravilo, već u najboljem slučaju vjerojatnost. Preneseno u sociološko značenje: kako *postanak* nije nikada završen, nije ni zajamčen, te je samim time *idealtip*. Time svi mogući procesi (u ovom slučaju vezani za *brownfield party*) postaju *idealtipovi*, koji se mogu, ali i ne moraju dogoditi.

Kako sam ranije spomenuo, autori Purcell i Born (2016) bili su od izuzetne pomoći pri formiranju ideje prostorno-plesne sinteze koja čini *brownfield party* značajnim. Oni u svojem radu teoriju Deleuzea i Guattarija objašnjavaju uspoređujući je s klasičnom idejom države Thomasa Hobbesa, koja po njemu nastaje kada dotad slobodni (iako u stanju stalnog rata) pojedinci svjesno odluče Državi predati dio svoje moći. Na prvi pogled slično, Deleuze i Guattari također pretpostavljaju kako u mnogim sferama života ljudi uistinu predaju moć sustavima koji potom dominiraju njima, no da nas istovremeno jedna druga moć, snažnija od svih, tjera na opiranje i bijeg od dominacije – a ta je moć *žudnja*<sup>77</sup>. Na taj način Deleuze i Guattari očituju svoja politička uvjerenja te ne zazivaju ukidanje institucija, ali snažno naglašavaju važnost čina *bijega*. „Čestiti ljudi tvrde da se ne smije bježati, da to nije dobro, da

---

objašnjena, ali već ovako postavljeno, lako je razumljivo kako je jedan naizgled jednostavan termin stvorio takvu zbrku.

<sup>77</sup> Ili, u engleskom prijevodu – *desire*, prevodivo i kao želja, iako ne pokriva čitav raspon značenja u hrvatskom jeziku. *Desire* može biti i *žudnja*, *težnja* ili *čežnja*. Riječ je o još jednom primjeru kompleksnosti prijevoda radova Deleuzea i Guattarija. Prethodno čitajući literaturu mahom napisanu na engleskom jeziku, prvi susret s emocionalno naglašenijim Gregorićevim prijevodom *žudnja* izazvao je malu, ali značajnu potrebu za rekontekstualizacijom razumijevanja koncepta.

je to neučinkovito, da treba raditi na reformama. Ali revolucionar zna da je bijeg revolucionaran, *withdrawal, freaks*, pod uvjetom da se potegne stolnjak sa stola na odlasku ili natjera dio sustava da pobjegne od straha” (Deleuze i Guattari, 2015:261). Ipak, bijeg nikada nije konačan i uvijek na kraju završava činom *hvatnje*; drugim riječima, sustav uvijek na neki način uhvati bjegunca te iznova uspostavlja svoja pravila. Od izuzetne je važnosti da se ti procesi *bijega* i *hvatnje*, drugdje nazvani *deteritorijalizacijom* i *reteritorijalizacijom*, događaju stalno i posvuda, na mikro i makro razini te svojom neprestanom smjenom omogućavaju napredak, ako ne čine i samu osnovu ljudskog društva. Takav se zaključak može donijeti upravo na temelju gledišta Deleuzea i Guattarija kako *uhvaćeni, reteritorijalizirani* red nužno proizlazi iz onog koji mu je prethodio, čime uvijek ostaje očuvan dio prošlosti (kao i društvene tradicije).

Repetitivna hipnotička glazba te nesputani ples, pa čak i DJ koji plesača „vodi na putovanje” – sve su to moguće *linije bijega* (Reynolds, 2009, Lawrence, 2007, Jordan, 1995, Gilbert, 2006, Portanova, 2009, Murray, 2009, Hall i Zukic, 2013), a isto se može ustvrditi i za ekstatičan osjećaj *jouissancea*, pa čak i za aspekte Turnerova liminalnog *communitasa*, iako to zahtijeva pomirbu esencijalizma liminalnosti<sup>78</sup> i spomenute homogenosti *communitasa* (St John, 2001) s mnogo fluidnijim konceptima Deleuzea i Guattarija.<sup>79</sup> *Brownfield* ruševina pak, na način kako je opisuje Tim Edensor, praktički utjelovljuje *bijeg* u opisanom značenju.

S druge strane, *hvatnja* se odvija svakim uspostavljanjem običajnog ili individualizirajućeg reda putem *molarnih ili molekularnih linija*. Klasično uređenje kluba, samosvjesni prestanak plesa, *spacijalizacija* ljudi u prostoru, gdje jedni trajno zauzimaju mjesto za šankom, drugi traže tiši kutak za druženje, a treći bez ustručavanja hodaju i proguravaju se preko plesnog podija, ne mareći pritom što plesačima potencijalno prekidaju *jouissance* – sve su to moguće linije *hvatnje*.

Što je onda *brownfield party*? Po mojem viđenju, *brownfield party* je iznimno uspješan *sklop*<sup>80</sup>, termin kojim Deleuze i Guattari opisuju „kombinaciju ljudskih i ne-ljudskih entiteta koji djeluju na svoj način, kao dijelovi sklopa” (Abrahams, 2017:63), no koji se istovremeno „ne može reducirati na konstituirajuće dijelove već proizlazi iz njihovih interakcija, pa samim

<sup>78</sup> Možda najlakše opisano kao: sada jesmo liminalni, a sada nismo. Ili ukratko, nema pravog fluidnog međustanja.

<sup>79</sup> Dok se s heterotopijama situacija čini složenijom. Naime, iako je heterotopija svakako teorijski bliža Deleuzeu no što je *communitas* te ga odista odlikuje post-strukturalistički *postanak*, problem na koji nailazim je isti kao i u ranijem tekstu. Ovaj put rječnikom Deleuzea i Guattarija, u heterotopiji ne uspijevam pronaći *linije*. Heterotopija postane i nestane, ali po definiciji ne stremlji ili vodi nečemu, što je za liniju bijega ključno.

<sup>80</sup> U engleskom prijevodu *assemblage*

time potencijali komponenata ovise o njenim osobinama, ali nisu na njih svedivi” (Lawrence, 2007:7). Iako se *sklopovi* ne tvore samo od linija bijega, već i od molarnih-običajnih, kao i molekularnih-individualizirajućih linija, autori naglašavaju da je bijeg jedan od četiri glavna procesa čijim međudnosom nastaje *sklop* te, važnije, da je upravo *bijeg* element koji potiče reprodukciju *sklopa*, stvaranje novog *sklopa*. To možemo objasniti pamtljivošću bijega. Krajnje pojednostavljeno – svi se sjećamo Woodstocka, zar ne? I to ne kao korporativnog događaja, što je u osnovi bio, već kao festivala slobode. Što god to svakome od nas značilo.

Upravo je ova memorijska dimenzija *bijega* važan element političke strane njihove teorije. Naime, iako se *bijeg* i *hvatnja*, *deteritorijalizacija* i *reteritorijalizacija*, naizgled odvijaju beskonačno ukруг, autori postuliraju kako se pri svakom *bijegu* djelić strukture trajno odlomi, sve dok se ne odlomi dovoljno dijelova da omoguće revoluciju, *novu Zemlju*. No, još jednom ponavljam, Deleuze i Guattari ne pozivaju na ukidanje institucija i nestanak reda, niti na nestanak *reteritorijalizacije*, već naprosto zazivaju sustav koji će uspostavljati red, ali neće ni sprečavati *bijeg*.

U toku ovog poglavlja na više mjesta naglašavam vlastito pojednostavljivanje teorije Deleuzea i Guattarija. Poznavatelju teorije to se jasno očituje u izostavljanju dva ključna koncepta – tijela bez organa te rizoma. Opravdanje ovakvom pristupu vidim u iznimnoj složenosti cjelokupne teorije koja je, kako je ranije već naglašeno, rezultirala nizom radova naizgled proturječnog sadržaja. Umjesto potpunog tekstualnog uranjanja u teoriju, odlučio sam se za uvod u koncepte kojima se tek treba izgraditi konzistentni, tim dvama teoretičarima inspiriran pogled na *brownfield party*, ili čak, prilično ambicioznije – cjelokupni urbani noćni život.

Kako je u uvodu već naznačeno, dodatno opravdanje svojevrsnog teorijskog „šaranja” pruža mi, prema Abrahamsu (2017), sam Gilles Deleuze, i to stavom kako se koncepti nikada ne bi trebali stvarati i koristiti samo u jednom polju, već koncepte iz jednog polja treba dodavati konceptima iz drugog. Po njemu, izgradnja teorije se uvijek mora temeljiti na načelu „i... i... i...”.

## 10. Party u zagrebačkom *brownfieldu*

### 10.1 Prilike grada Zagreba

Razvoj noćnog života u hrvatskom glavnom gradu proteklih je desetljeća umnogome pratio razvojne tokove samoga grada i države; ponekad paralelno, a ponekad naizgled obrnuto, s rastom u vrijeme društvenih kriza, kojih je zbog rata i korupcijom praćene pretvorbe političkog i ekonomskog sustava te niza drugih poteškoća karakterističnih za tranzicijske zemlje bilo mnogo. Najočitiji primjer takvog otpora stanju krize ili anomalije može se pronaći u često spominjanom prvom velikom gradskom *rave partyju*, Urban City Raveu održanom 1993. godine. On se nije odvio u *brownfieldu* po strogoj definiciji, ali je prostor u kome se događao svakako pružao osjećaj *brownfielda*: bio je to zapušteni tunel ispod uzvisine na kojoj se nalazi Gornji grad, stari dio Zagreba. Od svih aktera i posjetitelja koje sam kasnije upoznao događaj je opisan kao prilika koja se ukazuje jednom u životu; osim što je pokazao spremnost praćenja tada još relativno novog svjetskog trenda *ravea*, bio je to *party* koji je dobrim dijelom ostao zapamćen kao izraz otpora ili reakcija na stres Domovinskog rata koji je tada još trajao, a zbog kojega su građani ustvari i upoznali lokaciju održavanja *partyja*. Taj tunel je, naime, do toga vremena desetljećima bio nekorišten, a za Domovinskog je rata služio kao sklonište za zračnih uzbuna i bombardiranja grada (Brailo, 2015).

U istom se desetljeću *rave* fenomen još jednom može potencijalno povezati s političkim prilikama, jer se krajem 1990-ih masovni pokret za dokidanje desetljetne autokratske vladavine stranke HDZ poklopio s eksplozijom *techno* i *house partyja* u gradu. No dolaskom novog tisućljeća i etabliranjem političkog sustava karakteriziranog kaotičnim spojem (većim dijelom) neoliberalne paradigme i klijentelističke prakse, tokovi noćnog života u mnogo su se većoj mjeri uskladili s ekonomskima – rastom u prvoj polovici desetljeća i padom u drugoj, kad se svjetska ekonomska kriza osjetila i u hrvatskim prilikama. Desetljeće u kojem nastaje ovaj rad obilježava pak polagani, iako nesigurni rast<sup>81</sup>.

Sam centar grada Zagreb u proteklom je desetljeću doživio vidljivo bujanje noćnog života, dijelom zbog porasta turizma u gradu<sup>82</sup> (Rihelj, 2016), dijelom zbog spomenute

---

<sup>81</sup> S pojedinačnim uspjelom i manje uspjelom nastojanjima političkih i (češće) civilnih aktera za ostvarivanje neke vrste stabilizacije i smanjenja klijentelističkih i drugih tranzicijskih praksi. Dok je jednima motiv poboljšanje ekonomskih prilika kakvo donosi uređenje društvo, drugima je to očuvanje vrijednosti te klasnih i manjinskih prava za koje se smatra da ih, procesima poput u ranije spomenute *gramscijevske* inkorporacije (Krnić i Perasović, 2013), neoliberalni kapitalizam polako razgrađuje.

<sup>82</sup> Posebice rastom broja hostela, od kojih su neki proširili raspon djelovanja i na noćni život, barski ili klupski

uvjetovanosti ekonomskim prilikama, a dobrim dijelom i zbog rada nekolicine privatnih aktera – ugostitelja – koji su se trudili emulirati evropske i svjetske primjere uspješno provedenih urbanih regeneracija gradskih centara. Klupski je život pratio sličan put, no s mnogo više uspona i padova. Dok je broj događanja svakog vikenda, a i radnim danom, već godinama prilično velik, mnogi *partyji* propadnu, kao i mnogi novootvoreni klubovi<sup>83</sup>.

U *brownfieldu*, motiv nesigurnosti ne samo da se učestalo javlja već dolazi i iz političkog i privatno-ekonomskog smjera. Tako je „odsutnost strateških razvojnih planova, poteškoće usmjeravanja investicija u razumnu i skladnu urbanu obnovu, kao i birokratska inertnost ili ‘mešetarenje’ prostornim resursima” (Mrduljaš, u Berc et al, 2010:89) jednako prisutna kao i prakse koje označavaju „rušenja takvih sklopova i izgradnja novih stambeno-poslovnih kompleksa na parcelama nekadašnjih tvornica (...) [kojima se] omogućuje izdašnu zaradu investitora” (Barišić Marenčić, 2016:102). Na nedavno održanoj tiskovnoj konferenciji profesori zagrebačkog Arhitektonskog fakulteta Nenad Fabijanić i Tihomir Jukić apelirali su na očuvanje industrijske baštine, navodeći da je u proteklih 30-ak godina nestalo 35 zagrebačkih tvornica. (Larva, 2018)

Ipak, bitno je naglasiti da vjerojatnost pojave javnog apela za očuvanje nekog prostora najvećim dijelom ovisi o njegovom percipiranom statusu baštine, bilo strukovnom ili društvenom. Dok se neki industrijski kompleksi u medijima i znanstvenim publikacijama spominju relativno često, drugi uistinu predstavljaju „slijepe pjege” (Mrduljaš, u Berc et al, 2010:89) u urbanom krajoliku.

Tri prostora bivše industrijske primjene čiju ću *party* prošlost ovdje djelomično analizirati upravo se najviše razlikuju prema gorespomenutom kriteriju. Od arhitektonski iznimno cijenjene Klaonice<sup>84</sup>, preko kompleksa Medike (spominjanoga u kontekstu baštine, ali i potencijalno namijenjenog rušenju), do Katrana, čija se važnost spominje eventualno u okvirima ekonomskog razvoja okolnog kvarta, iskustvo je pokazalo da se uspješnost *brownfield partyja* vodi kriterijima drukčijima od onih koji identificiraju kulturnu baštinu.

---

<sup>83</sup> Što ponekad ostavlja dojam balona koji je stalno pred pucanjem

<sup>84</sup> Iako sva tri kompleksa imaju i službena imena, kao i imena klubova koji se u njima nalaze, u kolokvijalnom se govoru gotovo u pravilu na njih referira tim reduciranim imenima samih lokaliteta. Upravo ću se zato najčešće i sam njima služiti.



## 10.2 Klaonica

Upravo na spomenutoj tiskovnoj konferenciji istaknuta od prof. Jukića kao ogledni primjer neiskorištene zagrebačke baštine te „jedan od najočuvanijih i najvrednijih industrijskih kompleksa u gradu” (Larva, 2018), sklop Zagrepčanke – Gradske klaonice i stočne tržnice u Heinzellovoj ulici 66 definitivno je prestao s radom 2000. godine (Berc et al, 2010) i relativno je brzo, u 2004., proglašen zaštićenim kulturnim dobrom. Taj je hvaljeni projekt njemačkog arhitekta Waltera Fresea iz prve polovine 20. stoljeća često opisivan superlativima poput „jedinog industrijsko-sajamskog primjera te tipologije” (Laslo, citiran u Barišić Marenić, 2016:104). Ne iznenađuje stoga da je u ranim 2000-ima, kada je artistsko zauzimanje prostora na jednu noć već desetljećima bilo normalizirano, opravdano privlačan prostor kompleksa ubrzo postao pozornicom raznim glazbenim i umjetničkim događanjima.

Nakon na početku rada opisanog *grOODanje open aira*, jednog od prvih *partyja* u Klaonici (svakako prvog masovnog), a inače organiziranog u sklopu projekta Nevidljivi Zagreb, „koji je ispitivao potencijale napuštenih gradskih prostora za inovativne oblike javnosti i kulture” (Berc et al, 2010:106), u istom tom otvorenom, zgradama omeđenom dijelu kompleksa u slijedećim su se godinama održali mnogi značajni *rock* koncerti, prvenstveno svjetski poznatih The White Stripesa 2005. godine i Motörheada 2006. godine, kao i povremeni *partyji*. Ipak, po mojem je mišljenju za to razdoblje u *party* okvirima jedan događaj posebno značajan, upamćen od mnogih kao iznimno uspješan spoj glazbe, uređenja i okoliša, a to je gostovanje britanskih umjetnika LTJ Bukema i MC Conrada u organizaciji *cfsn* kolektiva 2006. godine. Atmosferična karakteristika glazbenog stila tog DJ-a u kombinaciji s višestrukim i vrlo složenim projekcijama, rekvizitima te, naravno, industrijskim krajolikom, stvorili su *atmosferu* u njenom punom, od Böhmea definiranom obliku, gdje je odnos između čovjeka i strukture doista odlikovao taj nužni „i” (Göbel, 2015).

Ipak, period česte upotrebe prostora završio je ubrzo nakon tog događaja, i to zbog procjene da je šteta koja pritom nastaje na vrijednoj baštini prevelika. Narednih 5 – 6 godina<sup>85</sup>, paradoksalno, bile su obilježene sve većim propadanjem samog prostora, a tek kad je krajem 2011. popravljjanje opće ekonomske situacije ojačalo plesnu scenu, u Klaonici se pojavio novi klub. Imenovan kvArt i nastao većim dijelom u organizaciji aktera zaslužnih za uspješne regeneracije dijelova gradskog centra, taj je *party* prostor u svojih nekoliko godina

---

<sup>85</sup> Teško je procijeniti koliko je dugo prostor bio doslovno nekorišten jer su se manja događanja u raznim dijelovima kompleksa još uvijek odvijala, no dojam stalne upotrebe svakako je nestao i navedeni su se programi često reklamirali upravo naglašavanjem povratka zapuštenom prostoru.

djelovanja koristio razne prostore i zgrade kompleksa, no s variranim, na kraju sve manjim uspjehom. Nama najzanimljiviji dio priče o kvArtu odnosi se na uređenje unutrašnjosti prostora, koje je u svojoj prvoj inkarnaciji utjelovljivalo etos naglašavanja, opisan u priči u Berlinu. Velika je bijelosiva hala stalno bila dovoljno osvijetljena da samu sebe naglašava, a crteži i natpisi po zidovima bili su pomiješani s jednostavnim grafitima uobičajenim za zgrade u ruševnom stanju, sve s očitom namjerom ukazivanja na to da nije riječ o „običnom” klubu. Sljedeća je inkarnacija istoga kluba zauzimala mnogo manji prostor kompleksa, uređen pretežno prema klupskim pravilima, iako s održavanjem naglaska na dojmu oronulosti<sup>86</sup>. U cijelom tom periodu broj je posjetitelja, u početku privučenih prostorom, bio u stalnom padu. Priča o kvArtu dobila je epilog u preuređenju i preimenovanju u Colosseum, moderni klub sa šarolikom, pa i zabavnačkom glazbom, no on je nakon samo tjedan dana naprasno zatvoren od strane gradskih vlasti<sup>87</sup> (Golemac, 2013).

Danas, pet godina kasnije, Klaonica se najčešće spominje u kontekstu sada već opasnog ruševnog stanja infrastrukture, dok je jedina glazbeno-plesna aktivnost ostala u obliku povremenih koncerata i *partyja* u režiji skvotera koji su od 2011. zauzeli dio kompleksa. Organizirani pod imenom reci:klaonica, ova mala zajednica posljednjih sedam godina neumorno održava prostor i živi u njemu, moravši se sama pobrinuti i za najosnovnije uvjete života u njemu, a izoliranost prostora ponekad znaju koristiti za *punk* koncerte ili *trance partyje* – oba žanra blisko povezana s D.I.Y. etosom i praksom skvotiranja. (reciklaonica.blogspot.hr)

Držim da se osnovni problem razvoja Klaonice očituje u neprevodivosti berlinskog modela na (u ovom slučaju) post-tranzicijski grad. Nakon uspješnog *grOODanja* bio je prepoznat golemi potencijal toga prostora, ali je svaki sljedeći korisnik prostoru nametao vlastitu viziju i utjecaj, dok na kraju nije sasvim nestalo industrijske estetike. Ono što je preostalo pretvorilo se u klasičan klub, ali previše udaljen od centra grada a da bi bio privlačan posjetiteljima, što je dovelo do konačne propasti Klaonice. Sve što je ovdje opisano ide u prilog tezi kako je upravo *brownfield*-osobina prostora, a ne lakoća njegove prenamjene, najveći faktor privlačnosti *brownfield partyja*. U posljednjem, ironičnom i berlinskoj logici

---

<sup>86</sup> Što je imalo više veze s percepcijom da su oronuli prostori privlačni alternativnoj urbanoj mladeži, nego s održavanjem industrijske estetike

<sup>87</sup> Pravi razlog za taj potez nije poznat, samo se navodi da se ugovor, koji se u vrijeme kvArta potpisivao na više mjeseci, odjednom počeo potpisivati na svega nekoliko dana (Golemac, 2013). U nedostatku boljeg objašnjenja, možemo samo pretpostavljati da su zabavnjaci, s popularnom pjevačicom Majom Šuput na otvorenju, gradskim vlastima ipak bili neprihvatljivi za uglednu baštinu.

obrnutom razvoju događaja, na kraju su poduzetnici napustili prostor, a ostali su samo skvoteri – oni najmanje komercijalno, a najviše politički motivirani.

### 10.3 Medika

U slučaju kompleksa na adresi Pierottijeva 11, izvorno pogona za proizvodnju leda, a kasnije skladišta veledrogerije Medika d.d. (Berc et al, 2010), politički su motivi bili glavni pokretač zauzimanja prostora. Autonomna tvornica kulture Attack organizacija je koja stoji iza okupacije provedene krajem 2007. godine, a godinu dana nakon toga potpisala je i ugovor s Gradom prema kojemu prostor može koristiti sve dok mu ne bude nađena druga namjena<sup>88</sup>. Prvenstveno anarhističkih i D.I.Y. svjetonazora, udruga Attack je prije Medike skvotirala i tvornicu igračaka Biserka u Heinzelovoj ulici te dijelila prostore tvornice Jedinstvo s klubom Močvara, a na svim je tim mjestima, između ostalih glazbenih i umjetničkim programa, organizirala i *partyje* (Cvek et al, 2013). Nakon useljenja, Medika je ubrzo stekla kulturni status i postala jedan od popularnijih prostora u gradu, s vremenom se proširivši na tri različite prostorije – službeni klub Attack s koncertima i raznim *partyjima*, opuštenu „svaštaru” Chakka's bar, te ugođajem jedan od ponajboljih prostora za *underground* elektronsku glazbu u gradu, Grey room.

Sam je kompleks konzistentno „održavan” kao *brownfield* i nikada se nije upuštalo u njegova pretjerana uređivanja, tako da je uvijek posjedovao svojevrsnu sirovu estetiku. Ponekad bi se zbog toga mogao učiniti prilično prljavim, no takve bi zamjerke najčešće bivale zaboravljene do sredine večeri, kada bi se *party* zahuktao, svjetla se većinom ugasila, a konture oronulog prostora postale konstitutivnim elementom plesnog iskustva.

Problem s kritikom Medike iz kuta prevladavajućih društvenih pravila je u tome da bi joj se time nametao općeprihvaćeni normativni način djelovanja, koji je na mnogim mjestima u gradu rezultirao svojevrsnom uniformizacijom alternativno usmjerenih klupskih prostora. Prije 10 – 15 godina, u Zagrebu se moglo pronaći više mjesta koja aktivno potiču pluralizam, drukčiju politiku i izgled kluba, možda i neki oblik ne-kapitalističkog razmišljanja, no s vremenom je „uređivanje” svojstveno recentnom razdoblju, bilo doslovnim čišćenjem (slučaj KSET-a) ili približavanjem normativnom redu (slučaj Močvare) većinu tih prostora svrstalo u

---

<sup>88</sup> Druga je namjena u međuvremenu i pronađena u obliku izgradnje kongresnog centra, no članovi su udruge svako dosadašnje značajnije spominjanje rušenja Medike uspješnim javnim apelom zaustavili

kategoriju klasičnih koncertnih hala s tek povremenim *partyjem* i s mnogo slabije izraženim identitetom kojim bi se izdvajali iz gomile sličnih. Ipak, ne mogu zanemariti činjenicu da Medika već dulje vrijeme postupno gubi progresivnu crtu koju je nedvojbeno imala u vrijeme osnivanja. U svakodnevnim okvirima, šarolikost događanja smanjila se dovoljno da klub više ne posjećuje tako raznolik krug posjetitelja kao nekoć. Teško je reći što je tomu razlog – jedni će okriviti „svadljivost” *attackovaca*, kojom se pripadnike organizacije karakterizira otkad ona postoji, kao da bi anarhistička pozicija udruge trebala podrazumijevati konfrontabilnost. Drugi će izvore problema tražiti u višegodišnjem sukobu s gradonačelnikom Bandićem (Tomljanović, 2012), koji ne skriva želju da Mediku i njenu lokaciju blisku centru grada prenamijeni za neku komercijalniju aktivnost. Treći će se pak ponovno okrenuti članovima udruge, ovaj put vodstvu i činjenici da je već gotovo 20 godina riječ o istim ljudima, koji možebitno već osjećaju „zamor materijala”.

Kako se dokaz potrebe takvog prostora u gradu često može uočiti vikendom rano ujutro, kad se dvorište kompleksa ispuni alternativnom urbanom mladeži u potrazi za mjestom gdje će na miru završiti izlazak započet prošle večeri, još ću jednom ponoviti da Mediku ili barem koncept Medike svakako treba sačuvati. Jednako tako, vjerujem da je organizaciji potreban neki oblik *deteritorijalizacije* (prema tumačenju Deleuzea i Guattarija), kako i sami inercijom ne bi sasvim potpali pod utjecaj vladajuće komercijalne paradigme.

#### **10.4 Katran**

Treći *brownfield party* prostor koji ću ovdje predstaviti smatram najuspjelijim primjerom takve prenamjene u Zagrebu, što se može činiti paradoksalnim jer u velikoj mjeri slijedi komercijalnu paradigmu kakva bi primjerice Mediki potencijalno donijela propast.

Tvrtka Hidroizolacija Katran d.o.o. s više od stotinu godina proizvodne povijesti ([www.katran.hr](http://www.katran.hr)), za razliku od prva dva primjera, nije ni propala niti je prodala prostor gradu, već se odlučila za iznajmljivanje kvadrature unutar svoga velikog kompleksa na Radničkoj cesti 27, ispunjenog zgradama i prostorima koje tvrtka više ne treba te koji u većoj ili manjoj mjeri propadaju – i postaju *brownfield*. S vremenom se u zgrade ruševnoga izgleda, ali s dostupnim osnovnim instalacijama, uselilo mnoštvo iznajmljivača, od skladišnih do ugostiteljskih, pa se tako tamo nalazilo i sjedište jedne taksi-službe.

Priča s plesom u sklopu kompleksa započela je 2009. godine, kada se TV voditelj, komičar i medijska ličnost Mario Petreković uselio u 220 četvornih metara jedne od bolje očuvanih zgrada, naglasivši pritom da je potez učinjen namjenski, kako bi prostor mogao koristiti u svrhe koje nisu stambene, te da je za isti iznos mogao iznajmiti povelik stan u gradu (Vukadin, 2009). Otprilike u isto vrijeme, prostor je u istoj zgradi iznajmio jedan foto-studio, ispočetka samo sa svrhom obavljanja fotografskih djelatnosti. S vremenom je Petreković u svojem dijelu počeo organizirati privatne i javne tulumе, koji su ubrzo prerasli u punokrvne *partyje* s važnom glazbenom odrednicom izbjegavanja pop *mainstreama* prisutnog na većini radijskih postaja. Pogrešno bi bilo samim time njegov klub, nazvan Shock Show Industry, svrstati u *underground*. Glazba prisutna u prostoru ipak je često sadržavala općeprihvaćeno poznate pjesme, no važna distinkcija od *mainstreama* obilježenoga etosom konzumacije i očekivanja određenih pjesama bila je upravo u naglasku na stalnoj plesnoj aktivnosti. Kako je s vremenom rast popularnosti i kluba i Petrekovića<sup>89</sup> privlačio sve veći broj posjetitelja, koji nisu nužno bili zainteresirani za eklektičan glazbeni izričaj kluba, foto-studio u sklopu zgrade (i ulaza) preorijentirao se u klub Museum, ponudivši klasično *mainstream* iskustvo plesnih hitova s radija i televizije. Time se u okrilju jednog prostora sa zajedničkim ulazom stvorila simbioza dva kluba, pri čemu je alternativniji Shock Show Industry pružao ugođaj Museumu, dok je Museum svojom komercijalnom orijentacijom imponirao mnogo širem krugu mladih od Petrekovićevega prostora, u koji se onda ipak neizbježno prelio dio posjetitelja Museuma. Nekoliko godina kasnije, kad se Petrekovićev prostor već proširio na tri različite glazbene sobe, ali i dalje uz zasebni Museum, glavna i najveća prostorija Shock Show Industryja nije više uspijevala privući dovoljno posjetitelja kombinacijom *mainstreama* i *undergrounda*<sup>90</sup> te je bila prisiljena uključiti u program više komercijalne glazbe (iako se i danas značajno razlikuje od čistog *mainstream* karaktera Museuma). Istovremeno, druga soba po veličini detaljno je uređena te je, imenovana Podmornica „Penetrator” M5-72, počela graditi reputaciju jednog od boljih klubova za *partyje* s elektronskom glazbom u gradu, čime se još jednom potvrdio progresivni karakter kluba.

Dva su faktora koje smatram iznimno značajnima u uspjehu Katrana – ili točnije, simbioze klubova Shock Show Industry i Museum: uređenje Petrekovićeve (većinskog) dijela prostora te povoljan stav iznajmljivača.

<sup>89</sup> Važan je element bila i stvarna, fizička prisutnost rođenog zabavljača Petrekovića, koji je redovito ekscentričnim ponašanjem privlačio pozornost i nasmijavao prisutne

<sup>90</sup> Ovo je tema za zaseban rad, koji bi govorio o segmentiranju glazbenih scena i nestanka etosa plesa na uistinu „šaroliku” i prvenstveno plesnu glazbu, pri čemu ne treba nizati pjesme koje plesači prepoznaju

Već spomenuta odlika Shock Show Industryja da pruža ugođaj klasično uređenom Museumu odnosi se na iznimno kreativnu kombinaciju okoliša i uređenja unutar Petrekovićeva prostora. Iako su intervencije, zamjene i promjene detalja unutrašnjosti brojne i primjetne, itekako se razlikuju od naglašavanja i falsificiranja dijelova industrijske prošlosti opisanih u nekim ranijim primjerima. Dizajnerske intervencije u Shock Show Industryju temelje se na dodavanju mnogobrojnih šarolikih kreativnih detalja već postojećem ruševnom industrijskom prostoru, čime oba elementa ostaju prepoznatljiva i izvorna. Također je značajno da otprilike svakih godinu dana izgled unutrašnjosti ili barem glavne sobe doživljava potpuno preuređenje (unutar gore određenih granica).

Hidroizolacija Katran d.o.o. pak, unatoč tome što se od raznih korisnika povremeno mogu čuti konstatacije kako je cijena po kvadratu ipak visoka, iznos najma nije mijenjala u proteklih deset godina, što je za hrvatske prilike rijetkost<sup>91</sup>. Još je važnija činjenica da – kada su nakon uspjeha Shock Show Industryja unutar kompleksa otvorena još dva kluba (oba relativno neuspješna), a s vremenom i niz umjetničkih obrta, pa čak i jedan *loft* (Sutlić, 2013) – tvrtka-iznajmljivač nije pokazala namjeru iskorištavanja situacije stvaranjem umjetničkog klastera, već je nastavila s praksom iznajmljivanja na način kao i dotad, onemogućivši pritom „steriliziranje” prostora kakvo bi donijela planska komercijalizacija. Naravno, ni ovakva situacija nije idealna; neki bi tvrtku rado optužili da na taj način zanemaruje vrijedan prostor, a postavlja se i pitanje što će biti s kompleksom ako se ostvari najavljena selidba tvrtke u Ivanić-Grad (Mesić, 2015). U svakom slučaju, ovaj primjer pokazuje kako nedostatak *top-down* planiranja, nediskriminacijska praksa iznajmljivanja i kapitalistički pristup koji se ne povodi za stalnim i naglim povećanjem profita mogu rezultirati najstabilnijim spojem *brownfielda* i *partyja*, koji već gotovo deset godina održava visok broj posjetitelja/plesača.

---

<sup>91</sup> Ipak, mora se napomenuti da tvrtka jest ostvarila dodatna primanja od porasta stanarine Shock Show Industryja, ali samo zato što je *party* organizacija s vremenom zakupljivala veći broj kvadrata.

## 11. Zaključak

Veći dio ovog diplomskog rada utemeljen je na potrazi za teorijskim poveznicama između *brownfielda* – nekadašnjih industrijskih struktura u većem ili manjem stanju raspadanja, te fenomena *partyja* – plesnih događanja uz strojno reproduciranu glazbu koji su od sredine 20. stoljeća postupno postali jedan od najprisutnijih oblika večernje zabave urbane populacije. Povijesnim pregledom razvoja *party*-fenomena lako se dolazi do zaključka da su *brownfield* područja iznimno često predstavljala pozornicu na kojoj se događala ta vrsta plesa, no objašnjenja samog spoja najčešće su se vodila funkcionalističkim modelima. Po toj su logici akteri u početku idealističkih *party* scena naprosto iskorištavali prostor koji im se našao dostupnim, a da nije nametao zakonsku regulaciju nužnu u službenim klubovima. Ista usmjerenost isključivo na odluke aktera primjenjivala se i u objašnjenjima spoja koja su zakonsku regulaciju zamijenila društvenom – pritom naglašavajući politike rasnog, klasnog, spolnog ili arbitrarnog isključivanja koje su se odvijale u klubovima, a u *brownfieldu* bile barem znatno labavije. Na tragu ovog posljednjega je i pristup za koji sam se opredijelio u ovom radu, no s važnom razlikom: uključivanjem u diskurs osobnog iskustva DJ-a i glazbenog selektora na *party* događanjima.

Danas se mogu uočiti dvije tendencije vezane uza sam čin *party* plesa. Prva se temelji na spomenutoj inkluzivnosti, koju se može izravno povezati s katarzičnim iskustvom plesa obilježenoga osjećajem nesputane slobode i sreće te ponekad opisivanog terminom *jouissance*. Većina ostalih društvenih fenomena u *party* okolišu, bio on u *brownfieldu* ili ne, slijedi opća pravila i norme društva, subkulture, skupine ili scene u kojoj se *party* nalazi, pri čemu jedinu razliku čini smanjena razina inhibicija i s njom povezana intoksiciranost. Druga uočena tendencija, ujedno i osnovna teza rada, primjetno je veći intenzitet *party* plesa u okruženjima s *brownfield* karakteristikama. Čak i u samo neznatno oronulim klubovima, plesna je atmosfera u pravilu drukčija od one u čistom i uređenom prostoru. To se možda može objasniti različitim profilom publika, jedne koja je spremna izlaziti na oronula mjesta i druge koja to nije, no ako u slučaju Zagreba uzmemo u obzir osrednju veličinu grada i ograničen broj potencijalnih plesača, nameće se pitanje o razlozima uspješnosti masovnih *brownfield partyja* u Klaonici, kao i postupnog pada kad se s *brownfield* estetikom počelo manipulirati. Također, profil publike ne objašnjava ni dugotrajnu uspješnost Katrana, gdje se *mainstream* publika, čak i ako ne pleše u Shock Show Industryju već u moderno uređenom

Museumu, mora probiti kroz mnogo oronulih prostora u potrazi za toaletom, garderobom ili nekim manje zakrčenim šankom.

Iz svih tih razloga, pri objašnjenju *brownfield-party* spoja u najvećoj sam se mjeri usmjerio na memorijske dimenzije koje industrijske ruševine posjeduju kao oznake minulih, „boljih” vremena. To se u ovom slučaju prvenstveno odnosi na organiziranu radnu aktivnost kojoj je prostor bio dom, a koja iz današnje perspektive prekarnog, nestalnog modela rada priziva metaforički doživljaj iz naslova – doživljaj provođenja vremena u nekadašnjem „hramu rada”. Zbog alijenacije svojstvene suvremenom gradu, mjesta slobode i katarze postala su vrijedan resurs u mehanizmima nošenja sa stresom koje teoretičari Deleuze i Guattari svrstavaju u *linije bijega*, a njih pak obilježava makar kratko oslobođenje od socijalnih pravila, ne u svrhu potpunoga bijega ili rastvaranja društva, već – podrazumijevajući da je povratak sustavu neminovan – naprosto zbog želje da se tim bijegom nešto promijeni na unutrašnjoj ili vanjskoj razini. Dalje primjenjujući njihov teorijski okvir, okrenuo sam se terminu *sklopa* u objašnjenju cjelokupnog fenomena, pri čemu *sklop* označava prostorno-vremenski spoj običajnih, individualizirajućih i linija bijega, a uspješnost i vjerojatnost ponavljanja istoga obilježava količina linija bijega – linija koje u najvećoj mjeri čine *sklop* pamtljivim. Kako sam u analizi pokazao, i oronulost ruševne zgrade i percepcija plesne slobode nose sa sobom više linija bijega, čime *sklop brownfield partyja* stječe veću i širu privlačnost od klupskoga mu pandana te čini upamćenost takvog izlaska vjerojatnijom, kao i ponavljanje istog ili sličnog.

Moja se uloga DJ-a svakako ne uklapa u nijedan od klasičnih modela provođenja sociološke empirije; samim time ona je u ovoj studiji uloga subjektivnog istraživača, kojem se može i ne mora vjerovati. S tim na umu, pokušat ću pri svršetku ovoga rada na što objektivniji način objasniti svoj položaj kao *istraživača s iskustvom*.

Uloga DJ-a u klubu u startu je subjektivna i uključuje fizičku barijeru prema publici, s dodatnom poteškoćom da je teško sagledati reakcije cijeloga kluba, jer je DJ najčešće suočen sa tek nekoliko entuzijastičnih prvih redova publike. No s vremenom, kako me „karijera” vodila po izrazito različitim prostorima u kojima sam se morao prilagođavati vrlo različitim ljudima i zahtjevima, uspijevao sam savladati sagledavanje prostora i uočavanje činjenice tko pleše, a tko ne. Uz iznimke kad je riječ o kolektivima koji isključivo zajedno nastupaju ili DJ-ima koje prati svita prijatelja (iako i „svite” rijetko traju zauvijek), DJ u klub najčešće dolazi sam, tamo eventualno sretne nekog poznatog, a osim ako nastupa kao jedini DJ te noći, veći je



dio vremena oslobođen i poslovnih i društvenih obaveza. Na kraju, kako nikad nisam posjedovao etos neumjerenosti, a ni alkoholu nisam previše sklon, dobar bih dio noći (kad ne bih bio na pozornici) često provodio plešući, promatrajući ili družeći se s posve nepoznatim ljudima.

Iako se, naravno, ne može tvrditi da sam kao DJ provodio 15-godišnje empirijsko istraživanje, unutar post-strukturalističke Deleuzeove tradicije postoji uloga s kojom bih se određenim dijelom mogao poistovjetiti, a to je uloga *transcendentalnog empiričara* (Abrahams, 2017) – iako se nikada ne bih doslovno tako nazvao! U stvarnom životu nedostižna, transcendentalna empirija zahtijeva od istraživača da uvijek u obzir uzima *postanak*, kako svoj tako i predmeta istraživanja, što je pri samom provođenju istraživanja – u osnovi, promatranju *trenutnog* stanja – nemoguće. Upravo zbog toga, transcendentalnoj empiriji prvenstveno treba težiti, a u društvenim se znanostima to najčešće nastojalo provesti etnografskim uranjanjem u okoliš koji se promatra, ne zanemarujući pritom različite osjetilne podražaje kojima se istraživač nađe izložen (Abrahams, 2017). Naravno, nemoguće je spoznati *postanak* plesača kojima se bavim, ali činjenica da je na primjeru *party* plesa moj *postanak* jednim dijelom očit, kao i da je neosporna dubina moga etnografskog *urona*, daje – nadam se – stanovitu težinu ovom radu i opravdava upotrebu riječi *istraživanje*.

Iz takve perspektive, najvažniji se zaključak ovog rada krije u neuspjehu *top-down* planiranja kad je riječ o mjestima namijenjenima plesu. Iako se možda na trenutke može učiniti da općenito kritiziram kapitalistički način rada, moja se kritika ponovno temelji na uočenom, koje govori da regeneracija i planiranje s prvenstveno ekonomskim motivima imaju tendenciju stvaranja sterilnih mjesta koja ne potiču *party* ples. Iako se na zagrebačku regeneraciju centra grada nisam osvrtao u negativnom svjetlu, ponajviše stoga jer je na mnogim područjima primjetno oživjela donedavno uistinu umrtvljeni grad, ista je stvorila niz klubova s kvalitetnom glazbom, glasnom i reproduciranom od DJ-a, ali istovremeno – ti su prostori gotovo sasvim lišeni *party* plesne aktivnosti. U nekoliko sam navrata doživio da na prestižnim gostovanjima svjetski poznatih DJ-a vrlo malo ljudi pleše, dok ostali stoje s čašama u ruci oko visokih stolova i druže se, iako su platili visoku cijenu ulaznice. Možda je to nova paradigma izlaska, ali neka mi bude dopušteno žaljenje za onom starom, nesputanom i nepredvidljivom.

Sve je to, ipak, tek trenutno stanje. Ako se prihvati teza kako je *party* ples najbližnji sekularnom ritualu, potreba za takvim ritualima u otuđujućem gradu neće nestati. Vjerojatnije

je da će zbog svjetski prisutnog fenomena segmentacije društva i noćne aktivnosti slijediti sličan trend, pa će se *sklopovi*, kako ih opisuju Deleuze i Guattari, pojavljivati u sve različitijim oblicima raspodjela molarnih, molekularnih te linija bijega. Pojednostavljeno, hoće li običajne večernje šetnje među adventskim štandovima i sličnim sadržajima postati norma, hoće li to biti izlasci u nominalno klupska mjesta, a zapravo namijenjena druženju i nekom obliku identitetske potvrde, ili će to ipak biti prava *party* plesna događanja, barem djelomično smještena u *brownfield*? Kako se u dosadašnjim primjerima pokazalo da u slučaju *brownfield partyja* krug deteritorijalizacije i reteritorijalizacije ne donosi nužno one pozitivne promjene kojima su se nadali Deleuze i Guattari, odgovor je – vjerojatno nijedno. Vjerojatno će biti riječ o nekoj nepredvidivoj kombinaciji svih trenutno postojećih oblika, koja i sama tek čeka opsežnije istraživanje kako bi se budućnost uopće mogla početi postulirati. Upravo zato, ovu studiju *brownfield partyja* završavam ponavljanjem poziva na daljnje istraživanje fluidnih kretanja urbanog noćnog života, držeći da će jednako fluidni teorijski okvir Deleuzea i Guattarija biti najbolji dostupni alat u tu svrhu.

## 12. Literatura

- Aaronson, B. (1999) Dancing our way out of class through funk, techno or rave. *Peace Review*, 11(2):231-236.
- Abbas, A. (1999) Building on disappearance: Hong Kong architecture and colonial space. U: During, S. (ur.) *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge.
- Abrahams, G. (2017) *Making Use of Deleuze in Planning*. London: Routledge.
- Barišić Marenčić, Z. (2016) Industrijska baština: veliki potencijali obnove vs. Devastacije. U: Korlaet, A. (ur.) *Strategije urbane regeneracije*, Zagreb: Hrvatski zavod za prostorni razvoj.
- Benjamin, W. (1936) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. UCLA School of Theater, Film and Television, URL: [www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm) (17.1.2018.)
- Berc, D. et al. (2010) Aktivacije: mapiranje naseljavanja napuštenih prostora u javne svrhe. *Život umjetnosti*, 87(2010):88–119
- Berman, M. (1982), *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York: Penguin.
- Biehl, B., Lehn, D. (2016) Four-to-the-Floor: The Techno Discourse and Aesthetic Work in Berlin. *Society*, 53(2016):608–613
- Borg, J., Russo, A. P. (2005) *The Impacts of Culture on the Economic Development of Cities*. Rotterdam: European Institute for Comparative Urban Research, Erasmus University.
- Bottà, G. (2012) Dancing to Architecture: Popular Music, Economic Crisis and Urban Change in 1980s Industrial Europe. *SAJ*, 4(1):113-131
- Brown, A., O'Connor, J., Cohen, S. (2000) Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield. *Geoforum*, 31(2000):437-451
- Cohen, A. K. (1997) General Theory of Subcultures [1955]. U: Gelder, K., Thornton, S. (ur.), *The Subcultures Reader*, London: Routledge.
- Crossley, N. (2009) The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester's post/punk music scene 1976–1980. *Poetics*, 37(2009):24–49
- Cvek, S. et al. (2013) *Naša priča: 15 godina ATTACK!-a*. Zagreb: Autonomni kulturni centar.
- Čaldarović, O., Šarinić, J. (2008) First signs of gentrification? Urban regeneration in the transitional society: the case of Croatia, *Sociologija i prostor*, 46(2008)181-182(3-4):369–381

- De Certeau, M. (1999) *Walking In The City*. U: During, S. (ur.), *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge.
- De Solà-Morales Rubió, I. (1995) *Terrain Vague*. U: Davidson, C. (ur.), *Anyplace*, Cambridge: MIT Press.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2013) *Tisuću platoa*, Zagreb: Sandorf i Mizantrop.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015) *Antiedip*, Zagreb: Sandorf i Mizantrop.
- DeSilvey, C., Edensor, T. (2012) Reckoning With Ruins. *Progress in Human Geography*, 37(4):465–485
- Dyer, R. (2006) In Defence of Disco (1979). *New Formations*, 58(2006):101-108
- Edensor, T. (2005) *Industrial Ruins: Spaces, Aesthetics and Materiality*, Oxford: Berg.
- Edensor, T. (2007) Sensing the Ruin. *Senses and Society*, 2(2):217-232
- Fikentscher, K. (2013) 'It's Not the Mix, It's the Selection': Music Programming in Contemporary DJ Culture. U: Attias, A. B. et al (ur.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, New York: Bloomsbury.
- Frith, S. (1997), Formalism, Realism and Leisure: The case of punk [1980], u Gelder, K., Thornton, S. (ur.) *The Subcultures Reader*, London: Routledge.
- Foucault, M. (1986) Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. *Diacritics*, 16(1):22-27
- Garcia, B. (2004) Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. *Local Economy*, 19(4):312-326
- Garcia, L-M. (2016) Techno-Tourism and Postindustrial Neo-Romanticism in Berlin's Electronic Dance Music Scenes. *Tourist Studies*, 16(3):276-295
- Garnier, L., Brun-Lambert, D. (2015) *Electrochoc*. Zagreb: Celeber.
- Gilbert, J. (2006) Dyer and Deleuze: Post-Structuralist Cultural Criticism. *New Formations*, 58(2006):109-127
- Gilbert, J., Pearson, E. (2002) *Discographies: Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*. London: Routledge.
- Göbel, H. K. (2015) *The Re-Use of Urban Ruins: Atmospheric Inquiries of the City*. London: Routledge.
- Gospodini, A. (2009) Post-industrial Trajectories of Mediterranean European Cities: The Case of Post-Olympics Athens. *Urban Studies*, 46(5&6):1157–1186
- Goulding, C., Shankar, A. (2004) Age is just a number: Rave culture and the cognitively young „thirty something”. *European Journal of Marketing*, 38(5/6):641-658

- Hall, M. M., Zukic, N. (2013) The DJ as Electronic Deterritorializer. U: Attias, A. B. et al (ur.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, New York: Bloomsbury.
- Hanna, J. L. (1988) Dance and Ritual, *Journal of Physical Education. Recreation & Dance*, 59(9):40-43
- Hebdige, D. (1997) Posing ... Threats, Striking ... Poses: Youth, surveillance, and display [1983]. U: Gelder, K., Thornton, S. (ur.), *The Subcultures Reader*, London: Routledge.
- Hitzler, R. (2001) Erlebnisswelt Techno: Aspekte einer Jugendkultur. U: Hitzler, R., Pfadenhauer, M. (ur.) *Techno-Soziologie: Erkunden einer Jugendkultur*, Opladen: Leske + Budrich.
- Hollands, R., Chatterton, P. (2002) Changing times for an old industrial city: Hard times, hedonism and corporate power in Newcastle's nightlife. *City*, 6(3):291-315
- Hutton, F. (2006) *Risky Pleasures: Club Cultures and Feminine Identities*, Hampshire: Ashgate.
- Jordan, T. (1995) Collective Bodies: Raving and the Politics of Gilles Deleuze and Felix Guattari. *Body & Society*, 1995(1):125-144
- Kazimierczak, J. (2012) The Influence of the Revitalization of Former Industrial Urban Areas on New Urban and Tourism Spaces: Case Studies of Manchester and Lyon. *Tourism*, 22(1):11-20
- Klein, G. (2001) Urban Story Telling: Tanz und Popkultur. U: Hitzler, R., Pfadenhauer, M. (ur.) *Techno-Soziologie: Erkunden einer Jugendkultur*, Opladen: Leske + Budrich.
- Kostešić, I., Vukić, F. (2017) „Od grada do žlice” – Model urbane regeneracije kao svaobuhvatni pristup oživljavanju povijesne gradske jezgre. U: Šćitaroci, O. (ur.) *Modeli revitalizacije i unaprjeđenja kulturnog naslijeđa*, Zagreb: Arhitektonski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
- Krnić, R. (2012) Žene i rodne uloge u postsupkulturalnoj teoriji: primjer rave kulture. *Društvena istraživanja*, 21:4(118):885-900
- Krnić, R. (2013) Ples i upotreba droga kao značenjske prakse u sociologiji rave-kulture. *Sociologija i prostor*, 51(2013)195(1):91-107
- Krnić, R., Perasović, B. (2013) *Sociologija i party scena*, Zagreb: Ljevak.
- Lawrence, T. (2003) *Love Saves The Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, London: Duke.
- Lawrence, T. (2006) In Defence of Disco (Again). *New Formations*, 58(2006):128-146

- Lawrence, T. (2007) Connecting with the Cosmic: Arthur Russell, Rhizomatic Musicianship, and the Downtown Music Scene, 1973-92. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 3(3):1-84
- Lawrence, T. (2009) *Hold On To Your Dreams: Arthur Russell and the Downtown Music Scene, 1973-1992*, London: Duke.
- Lawrence, T. (2013) The Forging of a White Gay Aesthetic at the Saint, 1980-4. U: Attias, A. B. et al (ur.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, New York: Bloomsbury.
- Lloyd, R. (2002) Neo-Bohemia: Art and Neighbourhood Redevelopment in Chicago. *Journal of Urban Affairs*, 24(5):517-532
- Mah, A. (2014) The Dereliction Tourist: Ethical Issues of Conducting Research in Areas of Industrial Ruination. *Sociological Research Online*, 19(4):1-14
- Mamužić, K. (2015) *Glazbeni festivali kao mjesta imaginarne slobode*, Rijeka: Sveučilište u Rijeci.
- Malbon, B. (1999) *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*, London: Routledge.
- McRobbie, A. (1999) The Place of Walter Benjamin in Cultural Studies. U: During, S. (ur.), *The Cultural Studies Reader*, London: Routledge.
- Medina, J. et al. (2008) The representations of dance: a sociological analysis, *Movimento*, 14(2):99-113
- Moldoveanu, M., Franc, V. I. (2014) Urban regeneration and more opportunities for artistic expression and cultural consumption. *Procedia Economics and Finance*, 8(2014):490-496
- Murray, T. (2009) Like a Prosthesis: Critical Performance à Digital Deleuze. U: Cull, L. (ur.) *Deleuze and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pasquinelli, M. (2008) Beyond the Ruins of the Creative City: Berlin's Factory of Culture and the Sabotage of Rent. *Consistory Talk I: The Artist and Urban Development*, Berlin: Skulpturenpark.
- Petrović Krajnik L., Mlinar I., Krajnik D. (2017) Politika načrtovanja mesta: Nova stanovanjska naselja na degradiranih območjih v Zagrebu. *Geodetski vestnik*, 61(2):246-262
- Portanova, S. (2009) The 'Minor' Arithmetic of Rhythm: Imagining Digital Technologies for Dance. U: Cull, L. (ur.) *Deleuze and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Poschardt, U. (1998), *DJ Culture*, London: Quartet.

- Purcell, M. (2013) A new land: Deleuze and Guattari and planning. *Planning Theory & Practice*, 14(1):20-38
- Purcell, M., Born, B. (2016) Planning in the spirit of Deleuze and Guattari? Considering community-based food projects in the United States and Mexico. *Urban Geography*, 38(4):521-536
- Reynolds, S. (2009) *Energetski Bljesak*, Zagreb: Ljevak.
- Richard, B. (2001) "Love is war for miles" (Theo Parrish) Zur Ästhetik der Techno- und House-Szene. U: Hitzler, R., Pfadenhauer, M. (ur.) *Techno-Soziologie: Erkunden einer Jugendkultur*, Opladen: Leske + Budrich.
- Rietveld, H. C. (2013) Introduction. U: Attias, A. B. et al (ur.), *DJ Culture in the Mix: Power, Technology, and Social Change in Electronic Dance Music*, New York: Bloomsbury.
- Rösing, H. (2001) Massen-Flow: Die „Rebellion der Unterhaltung“ im Techno. U: Hitzler, R., Pfadenhauer, M. (ur.) *Techno-Soziologie: Erkunden einer Jugendkultur*, Opladen: Leske + Budrich.
- Seo, J-K (2002) Re-urbanisation in Regenerated Areas of Manchester and Glasgow: New Residents and the Problems of Sustainability. *Cities*, 19(2):113–121
- Simmel, G. (1958) Two Essays. *The Hudson Review*, 11(3):371-385
- Smith, N. (1997) Retro Modern or Revolutionary: Scale Shifts and Political Reaction in Twenty-First Century Urbanism. *City & Society*, 9(1):35-51
- St John, G. (2001) Alternative Cultural Heterotopia and the Liminoid Body: Beyond Turner at Con-Fest. *The Australian Journal of Anthropology*, 12(1):47-66
- St John, G. (2008) Trance Tribes and Dance Vibes: Victor Turner and Electronic Dance Music Culture. U: *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, New York: Berghahn.
- Škevin, P., Zamolo, M. (2017) Urbana regeneracija kao jedan od najvažnijih aspekata zelene gradnje. U: Korlaet, A. (ur.) *Strategije urbane regeneracije*, Zagreb: Hrvatski zavod za prostorni razvoj.
- Špikić, M. (2016) On Advantages of Conservation History for Life. U: Szmygin, B. (ur.) *Heritage in transformation: Cultural heritage protection in XXI century - problems, challenges, predictions*, Lublin: ICOMOS Poland.
- Tallon, A. R. et al (2006) Developing leisure and cultural attractions in the regional city centre: a policy perspective. *Environment and Planning C: Government and Policy*, 24(2006):351-370
- Thornton, S. (1995) *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity.

- Turner, V. (1966) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell.
- Varsanyi, K. (2011) *The Social Life of Ruins: Urban Exploration of Abandoned Spaces in Budapest*. Budapest: Central European University.
- Winterbottom, M. (2002) *24 Hour Party People*. London: Revolution Films.
- Woods, B. D. (2007) *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*, Miami: Florida State University Libraries.
- Zukin, S. (1982) *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

### **Internetski izvori:**

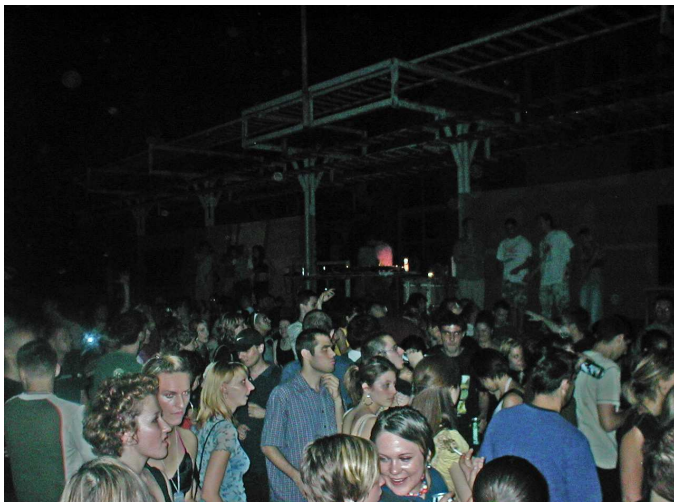
- Brailo, L. (2015) Jedan, jedini, neponovljivi: 'Under City Rave 93'. *Mixmag Adria*, URL: [mixmagadria.com/feature/jedan-jedini-neponovljivi-under-city-rave-93](http://mixmagadria.com/feature/jedan-jedini-neponovljivi-under-city-rave-93) (15.1.2018.)
- Golemac, S. (2013) Zatvorili se u klub jer ih Holding tjera iz prostora. *Večernji List*, URL: [www.vecernji.hr/zagreb/zatvorili-se-u-klub-jer-ih-holding-tjera-iz-prostora-514232](http://www.vecernji.hr/zagreb/zatvorili-se-u-klub-jer-ih-holding-tjera-iz-prostora-514232) (15.2.2018.)
- Grad Zagreb službene stranice*, URL: [www.zagreb.hr](http://www.zagreb.hr)
- Hidroizolacija Katran, d.o.o.*, URL: [www.katran.hr](http://www.katran.hr)
- Larva, V. (2018) Povijesno vrijedni objekti nestaju iz središta Zagreba. *Jutarnji List*, URL: [www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/povijesno-vrijedni-objekti-nestaju-iz-sredista-zagreba-ugledni-arhitekti-postaju-zone-urbanih-supljina-oronule-i-zapustene-kancerogene-zone-grada/6952545/](http://www.jutarnji.hr/vijesti/zagreb/povijesno-vrijedni-objekti-nestaju-iz-sredista-zagreba-ugledni-arhitekti-postaju-zone-urbanih-supljina-oronule-i-zapustene-kancerogene-zone-grada/6952545/) (20.2.2018.)
- Mesić, M. (2015) Radnička može odahnuti: Katran se do kraja godine seli u Ivanić Grad. *Jutarnji List*, URL: [www.jutarnji.hr/incoming/radnicka-moze-odahnuti-katran-se-do-kraja-godine-seli-u-ivanic-grad/479548/](http://www.jutarnji.hr/incoming/radnicka-moze-odahnuti-katran-se-do-kraja-godine-seli-u-ivanic-grad/479548/) (21.2.2018.)
- Oxford Dictionary (online)*, URL: [en.oxforddictionaries.com/](http://en.oxforddictionaries.com/) (20.2.2018.)
- Platforma 9,81*, URL: [www.platforma981.hr](http://www.platforma981.hr) (10.2.2018.)
- Reci:klaonica*, URL: [reciklaonica.blogspot.hr](http://reciklaonica.blogspot.hr) (5.2.2018.)
- Rihelj, G. (2016) Grad Zagreb polako ali sigurno počinje živjeti turizam. *Turistički news portal*, URL: [hrturizam.hr/grad-zagreb-polako-ali-sigurno-pocinje-zivjeti-turizam/](http://hrturizam.hr/grad-zagreb-polako-ali-sigurno-pocinje-zivjeti-turizam/) (15.1.2018.)
- Sutlić, K. (2013) Loft na Radničkoj cesti. *Jutarnji List*, URL: [www.jutarnji.hr/domidizajn/interijeri/loft-na-radnickoj-cesti/2917142/](http://www.jutarnji.hr/domidizajn/interijeri/loft-na-radnickoj-cesti/2917142/) (20.2.2018.)



Tomljanović, P. (2012) Strategije punjenja gradske blagajne. *pogledaj.to*, URL: [pogledaj.to/drugestvari/strategije-punjenja-gradske-blagajne/](http://pogledaj.to/drugestvari/strategije-punjenja-gradske-blagajne/) (14.2.2018)

Vukadin, R. (2009) Petreković otkazao stan i uselio u tvornicu katrana. *24 Sata*, URL: [www.24sata.hr/show/petrekovic-otkazao-stan-i-uselio-u-tvornicu-katrana-125678](http://www.24sata.hr/show/petrekovic-otkazao-stan-i-uselio-u-tvornicu-katrana-125678)

### 13. Prilog: fotografije



*grOODanje open air*, Klaonica, 06. 06. 2003., fotografirao autor



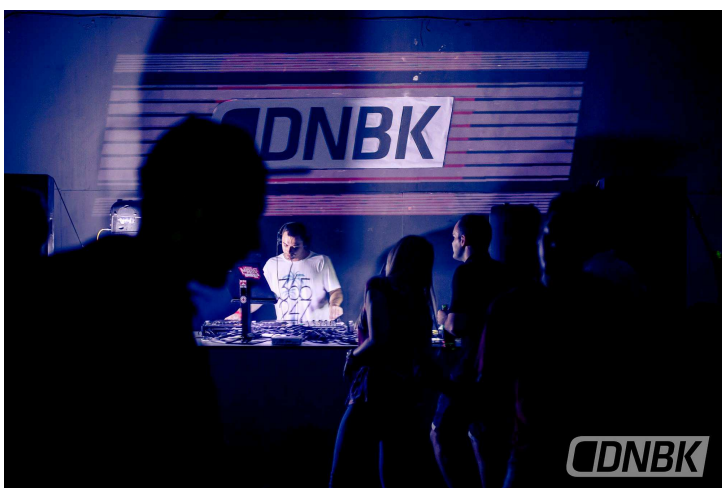
LTJ Bukem i MC Conrad na *Illectic Funk Festivalu*, Klaonica, 27. 05. 2006., ustupio *cfsn*



*Dan D winter reunion*, kvArt (Klaonica), 09. 12. 2011., ustupio Protokol



Attack, *DNBKonferencija #004*, AKC Medika, 09. 09. 2016., ustupio DNBK

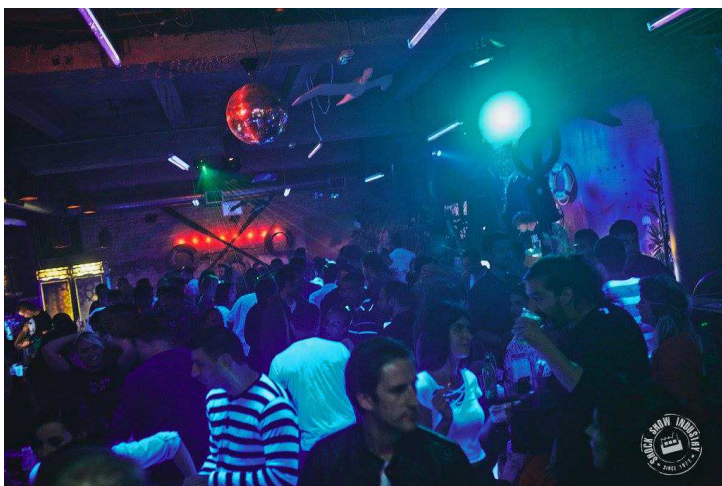


Grey Room, *DNBKonferencija #004*, AKC Medika, 09. 09. 2016., ustupio DNBK

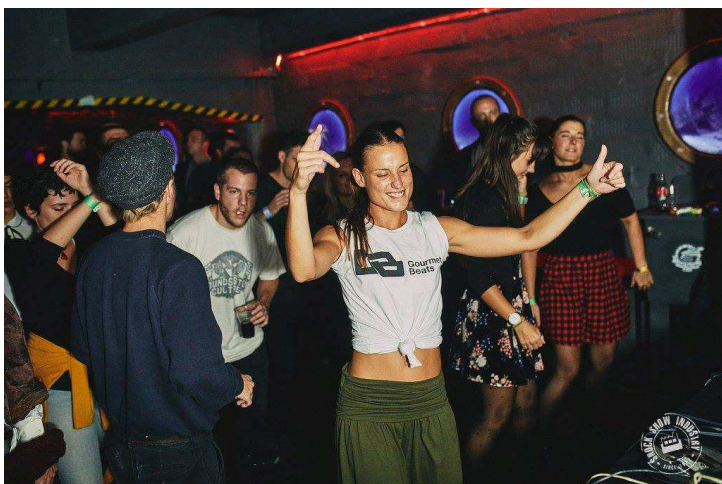


Dvorište Medike, *DNBKonferencija #004*, AKC Medika, 09. 09. 2016., ustupio DNBK





*Ribarska večer*, Shock Show Industry, 23. 10. 2017., fotografirao Niko Goga, ustupio SSI Katran



*#zajednozamatiju*, Podmornica „Penetrator” M5-72, 23. 10. 2017., fotografirao Niko Goga, ustupio SSI Katran



*Svi, marš na ples!*, Museum Katran, 28. 04. 2018., fotografirao Saša Međimurec, ustupio SSI Katran

## 14. Sažetak

Od nastanka i širenja nakon Drugog svjetskog rata, fenomen *partyja*, događaja obilježenih neprekinutim plesom uz izmjenu strojno reproduciranih glazbenih brojeva, svojim je specifičnim karakterom pozivao na analizu iz različitih perspektiva. Iako je pritom naglasak većinom bio na akterima, pozornost se pridavala i mjestu na kojem se ples odvijao.

*Partyji* su za pozornicu često birali okoliš *brownfielda* – napuštene i oronule bivše industrijske prostore. Takvi su prostori pružali zvučnu i društvenu izolaciju pogodnu hedonistički-transgresivnom karakteru *party* iskustva, nalaženog i ranije u okruženjima katarzičnog i nestrukturiranog plesa.

Komparativna analiza dviju fokalnih točaka party fenomena, New Yorka u 1970-ima te Manchesteru u 1980-ima i 1990-ima – kao i suvremenog Zagreba, u kojem autor aktivno nastupa u ulozi DJ-a, glazbenog selektora te vrste događaja – navodi na zaključak kako je učestalost i posebnost *brownfield partyja* rezultat većeg broja poveznica od puke praktičnosti koju ruševina nudi.

Pregledom teorijskih koncepata kojima se oba fenomena, i *party* i *brownfield*, mogu obuhvatiti, pojam *sklopa* ustanovljenog u radu Deleuzea i Guattarija ponudio je najveću sposobnost objašnjenja opetovanog ponavljanja *party-brownfield* spoja širom svijeta, kao i različitost njihovih sudbina.

Ključne riječi: *party*, ples, *brownfield*, *sklop*, Zagreb

## 15. Summary

Since its beginnings after the Second World War, the *party*-phenomenon, characterized by non-stop dancing to the backdrop of alternating mechanically reproduced songs, has been analysed from many points of view. Although perspectives have revolved mostly around the actors of the phenomenon, its locations also received attention by researchers.

*Parties* were often located in *brownfield* areas – abandoned and run-down former industrial spaces. Those kinds of spaces provided isolation, not only of sound but also social, much welcomed by the hedonistic and transgressive character of *parties*, not unusual for situations of cathartic and non-structured dancing.

Comparative analysis of two focal points of the phenomenon, New York in the 1970s and Manchester in the 1980s and 90s, as well as of contemporary Zagreb, where the author of this paper actively performs as DJ, a *party's* musical selector, all led to the conclusion that the frequency and specific nature of *brownfield parties* must be result of something more than just the practicality of the ruin.

By reviewing theories that can be extended to cover both the *party*- and *brownfield*-phenomena, the concept of *assemblage*, as it was postulated by Deleuze and Guattari, offered most by way of explaining the *party-brownfield* connection, appearing worldwide and ending in many different ways.

Key words: *party*, dance, *brownfield*, *assemblage*, Zagreb